


F73
V.11-15
STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES



Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XI.

Ferdinand Freiligrath als Uebersetzer.

Von

Dr. Kurt Richter.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1899.

Vorwort.

Als ich auf Anregung von Herrn Professor Dr. Max Koch in Breslau daran ging, Ferdinand Freiligraths Uebersetzungen einer kritischen Betrachtung zu unterziehen, vermutete ich noch nicht, in welchem Grade diese Arbeit auch geeignet sein würde, Aufschlüsse über des Dichters eigenes poetisches Lebenswerk zu geben. Je weiter ich aber in meiner Untersuchung fortschritt, desto mehr befestigte sich in mir die Ueberzeugung, dass Freiligraths Verdeutschungen nicht nur um ihrer selbst willen Beachtung verdienen, sondern dass sie auch von hervorragender Bedeutung für das richtige Verständnis Freiligrathscher Poesie überhaupt sind.

So darf ich wohl hoffen, dass die vorliegende Schrift nicht ganz ohne Wert für die Beurteilung der Stellung Freiligraths in der deutschen Litteraturgeschichte sein werde.

Breslau, im August 1899.

Dr. Kurt Richter.

Inhalt.

		Seite
I.	Einleitung	1
II.	Uebersetzungen aus dem Französischen	5
III.	Uebersetzungen aus dem Englischen	47

I.

Einleitung.

Der Dichter des „Löwenritts“ ist, obwohl die Zeit seiner grössten Fruchtbarkeit in der ersten Hälfte unsres Jahrhunderts liegt, noch heute unvergessen. Allerdings leben nur noch wenige Gedichte Freiligraths[1]) im Gedächtnis der Nachwelt fort, wie z. B. „Löwenritt“, „Prinz Eugen, der edle Ritter“, „O lieb', so lang du lieben kannst“, „Hurrah, Germania!“, „Die Trompete von Gravelotte“; vielleicht, dass man sich noch hie und da eines seiner politischen Lieder erinnert. Wie gering ihre Zahl aber auch sein mag, sie genügen, um ihrem Verfasser einen Ehrenplatz in der deutschen Litteraturgeschichte zu sichern.

Unbekannter, und doch untrennbar mit Freiligraths Poesie verbunden, sind seine Uebersetzungen fremder Dichtungen. Wie kaum bei einem andern Dichter, der zugleich Uebersetzer war, sind diese beiden Thätigkeiten bei ihm durch mannigfache Beziehungen miteinander verwoben und daher beide gleich wichtig für die Beurteilung seines Geisteslebens.

---

[1]) Vgl. Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. Von Wilhelm Buchner. 2 Bde. Lahr 1882. — Rede auf Ferdinand Freiligrath gehalten am 7. September 1867 zu Darmstadt von Berthold Auerbach. Darmstadt 1867. — Ferdinand Freiligrath. Ein biographisches Denkmal von Schmidt-Weissenfels. Stuttgart 1876. — Ferd. Freiligrath. Von Rich. M. Meyer. Feuilleton der „Allgemeinen Zeitung“ vom 24. Januar 1897. — Gisberte Freiligrath, Beiträge zur Biographie Ferd. Freiligraths. Minden 1889. — Erinnerungen aus der Jugendzeit. Von Julius Rodenberg. Ferdinand Freiligrath. Deutsche Rundschau, 15. März, 1. April und 1. Mai 1898. — Paul Besson, Ferdinand Freiligrath. Paris 1899.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.

Herausgegeben von

Dr. Franz Muncker,

o. ö. Professor an der Universität München.

XI.

Ferdinand Freiligrath

als

Uebersetzer.

Von

Dr. Kurt Richter.

BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1899.

Der Umstand, dass sich Freiligraths Beschäftigung mit poetischen Uebersetzungen durch sein ganzes Leben hindurchzieht, sowie seine in Obigem gekennzeichnete hohe Auffassung von dieser Thätigkeit rechtfertigen den Versuch, seinen Uebersetzungen grössere Aufmerksamkeit zu schenken, ihre Bedeutung im einzelnen darzulegen und ihre Stellung in seinem Lebenswerk zu schildern.

Im wesentlichen sind es nur zwei Sprachen, deren Litteraturschätze Freiligrath uns zu übermitteln getrachtet hat, die französische und die englische. Und auch mit der ersteren beschäftigte er sich nur so lange, bis äussere Verhältnisse und innere Neigung ihn ganz zur englischen, beziehungsweise amerikanischen Poesie hinüberzogen. Trotzdem nehmen aber seine Uebersetzungen aus dem Französischen in seiner ersten Schaffensperiode einen breiten Raum ein. Und da sie einerseits ihrem ganzen Wesen nach von den englischen grundverschieden sind, andrerseits auf den jungen Freiligrath besonders mächtig eingewirkt haben, so sei mit ihnen begonnen.

II.

Uebersetzungen aus dem Französischen.

Victor Hugo[1]) ist derjenige französische Dichter, von dessen Werken Freiligrath am meisten übersetzt hat. Allerdings war V. Hugo, als Freiligrath seine Gedichte zu übertragen begann, noch nicht der anerkannte Führer der französischen Romantiker, sondern der Jüngling, der, bald hier, bald dort seine Stoffe suchend und sie nach verschiedenen Mustern bildend, seine eigentliche Veranlagung noch nicht erkannt hatte. Denn obgleich er zwischen 1822 und 1840 seine gehaltreichen lyrischen Sammlungen veröffentlichte und in derselben Zeit auch ein Hauptwerk des französischen romantischen Romans, „Notre-Dame de Paris“ (1831), neben anderen Arbeiten dieser Art erschien, war Hugos Hauptbestreben doch, das Theater zu reformieren, und in dieser Absicht schrieb er von 1830 bis 1843 eine grosse Anzahl von Dramen. Aber Victor Hugo war weder Romanschriftsteller noch Dramatiker. Die Helden und Heldinnen seiner Romane und Dramen sind erkünstelte Wesen, die nur in der Phantasie ihres Schöpfers leben und in abenteuerlichen Lagen noch abenteuerlichere Thaten verrichten. Wenn sie auch seinerzeit mit tosendem Beifall begrüsst wurden, so war dies wohl mehr ein Ausfluss der damals allgemein vorherrschenden romantischen Anschauungsweise als des ästhetischen Wertes der meisten dieser Dichtungen. Unsrer Zeit muten sie fremd an, obwohl „Hernani“ und „Ruy Blas“ noch nicht völlig von der französischen Bühne verschwunden sind. Victor Hugos leb-

[1]) Vgl. Barbou, Victor Hugo et son temps, übersetzt von O. Weber, Leipzig 1883. J. V. Sarrazin, Victor Hugos Lyrik, Programm, Baden-Baden 1885.

hafter Geist trug sich mit so grossen dichterischen Plänen, dass es ihn drängte, sich auf allen Gebieten der Litteratur zu versuchen.

Und trotz aller ihrer Mängel behaupten die Hugoschen Romane und Dramen doch ihren Rang in der Litteraturgeschichte, schon weil sie alle beweisen, dass Hugo ein Meister des Wortes und des Verses ist. Von allen französischen Schriftstellern hat er wahrscheinlich die meisten Wörter angewendet und sie zu glänzenden Sätzen gefügt. Er entlehnt seinen Wortschatz der Ausdrucksweise aller Berufsarten und eröffnet dadurch seiner Muttersprache neue Gebiete. Dieselbe Meisterschaft hat er über den Vers. Er lauscht der Klangwirkung der Worte, passt sie dem Sinne an, und so fliessen die Verse ihm wohltönend von den Lippen, wie sonst nur selten einem Dichter.

Wenn die Wortfülle und der Wohllaut der Verse mit eine Hauptursache der zeitweiligen grossen Erfolge von Hugos Romanen und Dramen waren, so gilt dies in noch höherem Masse von dem eigentlichen Gebiet seiner Muse, der Lyrik. Obgleich die einzelnen Abschnitte sich nur um einen engen Gedankenkreis bewegen, erwecken sie im Leser durch ihre eindringliche Sprache doch einen Reichtum von Vorstellungen und lebhaften Empfindungen. In grossartiger, bilderreicher Sprache weiss Victor Hugo stets für einen Gedanken die entsprechende sinnliche Vorstellung zu finden, und selbst wenn ihn die Sucht, für einen Gedanken neue Einkleidungen zu finden, mitunter zu weit fortreisst, muss man noch das gewaltige Sprachgenie bewundern.

Ein andrer Umstand, der viel zu den Erfolgen Victor Hugos beigetragen hat, ist das Verständnis, das er den grossen, seine Zeit bewegenden Fragen entgegengebracht hat, und die Begeisterung, mit der er in dem Kampfe der Meinungen seine Ansichten in glänzenden Versen verteidigt hat. Wie sehr sich diese Anschauungen auch im Laufe der Zeiten geändert haben mögen, ein Gedanke, eigentlich der Grundgedanke aller Victor Hugoschen Poesie, bricht immer wieder hervor: die Liebe zu den Schwachen und Unterdrückten, gleichviel ob diese uns in der Gestalt des Kindes, des Proletariers, der gefallenen

Grösse, des Sklaven u. s. w. oder auch schlecht behandelter Tiere entgegentreten. Victor Hugo scheut sich nicht, die allgemeine Aufmerksamkeit auf haarsträubende Zustände zu lenken und die Dinge mit dem richtigen Namen zu nennen; aber als echter Dichter bleibt er nicht an der einzelnen Thatsache haften, sondern sie wird ihm zum Symbol, zum Ausgangspunkt einer Fülle allgemeiner Betrachtungen.

Dass es für Victor Hugo kein Gebiet gibt, das er nicht in seinen Versen gestreift hätte, deuten z. T. schon die Namen der einzelnen Sammlungen an („Odes“ 1822, „Orientales“ 1827, „Feuilles d'automne“ 1831, „Chants du crépuscule“ 1835, „Voix intérieures“ 1837, „Rayons et Ombres“ 1840). Und wenn es auch zu weit führen würde, den Inhalt einer jeden näher zu skizzieren, so sei doch darauf hingewiesen, dass Victor Hugo bis dahin fremde Gebiete der Poesie eröffnet hat. Vor allem die „Orientales“ stammen aus einer Welt, die bis dahin nur ganz flüchtig von der französischen Dichtung gestreift worden war.

Wie konnte es anders sein, als dass Freiligrath bei seiner frühzeitigen Vorliebe für fremde Sprachen und deren Poesie bald eine lebhafte Neigung zu einem Dichter empfand, der, wie selten einer vor ihm, die französische Sprache handhabte, und der von den bisherigen Bahnen der französischen Dichtkunst abwich, um seine eigenen, neuen Wege zu gehen? Musste nicht sein Herz, dessen Gefühlen er selbst schon in phantasiereichen Gedichten gelungenen Ausdruck gegeben hatte (z. B. im „Moosthee“), beim Lesen der heissblütigen französischen Verse höher schlagen? Und werden sie ihn nicht zur Uebertragung in seine Muttersprache gereizt haben?

Schon aus dem Jahre 1829 ist ein Heft erhalten, „Gedichte aus fremden Sprachen, im Versmasse des Originals übertragen, mit Ausnahme Horazischer Oden, die ich in gereimten Versen übersetzt habe“.[1]) Dass dieses auch Uebersetzungen von Victor Hugoschen Gedichten enthalten hat, ist wohl unzweifelhaft. Diese haben also mit als die ersten Zeugen der Dolmetscherthätigkeit Freiligraths zu gelten. Später hat dann Freiligrath einzelne Uebersetzungen in Zeitungen er-

[1]) Vgl. Buchner I, 39.

scheinen lassen (wie ja die meisten seiner Jugendgedichte), so z. B. „Das Lebewohl der arabischen Wirtin“ im Jahrgang 1835 des Lippischen Magazins. Vor ein grösseres Publikum zu treten, bot sich ihm aber zum erstenmal Gelegenheit, als der Buchhändler Sauerländer ihm im August 1835[1]) die Uebersetzung der Victor Hugoschen „Odes et Poésies diverses“ antrug. Freiligrath nahm dieses Angebot mit Freuden an, so dass der erste Band, der seinen Namen tragen sollte, nur Uebersetzungen enthielt, — gewiss ein merkwürdiger Zufall, der übrigens auch bei Lessing zu beobachten ist, und der um so bedeutungsvoller erscheint, wenn man sich daran erinnert, dass auch die letzten poetischen Arbeiten Freiligraths Uebersetzungen waren.

Mit Feuereifer ging der junge Dichter an die Arbeit, und wenn sich der Eifer auch bald abkühlte, so konnten die Uebersetzungen doch 1836 bei Joh. Dav. Sauerländer in Frankfurt a. M. erscheinen unter dem Titel „Oden und vermischte Gedichte, deutsch von F. F.“ als 9. Band der Gesamtausgabe von Victor Hugos Werken. Freiligrath hat diese Ausgabe von Amsterdam aus besorgt. Im 11. Bande finden sich dann die Uebersetzungen der „Dämmerungsgesänge“, und der 16. Band brachte neben O. L. B. Wolffs Uebersetzung der „Orientalen und Balladen“ auch sechs Uebersetzungen von Freiligrath. Als massgebend für uns muss aber heute der 4. Band der „Gesammelten Dichtungen“[2]) gelten. Zwar hatte Freiligrath schon 1845 eine neue Ausgabe seiner Uebersetzungen aus Victor Hugo veranstaltet, die nicht etwa einen Abdruck der früheren bietet, sondern mehrfach umgearbeitet ist. Von den Oden und vermischten Gedichten hatte er 33, von den Dämmerungsgesängen 6 Gedichte in diese Sammlung nicht aufgenommen; dafür sind den 6 Orientalen und Balladen 9 weitere, offenbar nachträglich übersetzte oder in der Verdeutschung verbesserte beigefügt. Aber selbst diese Auslese vermochte Freiligrath im Alter noch nicht ganz zu befriedigen. Die Ausgabe von 1870 bringt wohl im allge-

[1]) a. a. O. I, 126.

[2]) Ferdinand Freiligraths gesammelte Dichtungen, 5. Aufl. 6 Bde. Stuttgart 1886. Auf diese Ausgabe beziehen sich alle Citate.

meinen dieselben Gedichte wie die von 1845, jedoch sind einige Uebersetzungen abermals nicht aufgenommen worden, so dass das ganze Werk jetzt 27 Oden und vermischte Gedichte, 15 Orientalen und Balladen, 1 Gedicht aus den Herbstblättern und 15 Dämmerungsgesänge enthält. Man ersieht aus diesen Einzelheiten, dass es Freiligrath sehr ernst mit seinen Uebersetzungen nahm. Er war sich wohl bewusst, dass in der auf Bestellung gelieferten Ausgabe von 1836 sich manches Unreife befand,[1] und fühlte daher später das Bedürfnis, diese Ausgabe zu sichten, sie zu verbessern und zu erweitern. Besonders beachtenswert ist da z. B. auch, dass eine übersetzte Strophe, die er in einem Briefe an Gustav Schwab wegen der Schönheit der Sprache mit berechtigtem Stolze hervorhebt,[2] sich später gar nicht mehr findet; also auch sie ist der strengen Selbstkritik ihres Verfassers zum Opfer gefallen.

Was die Stoffe der einzelnen Gedichte anlangt, so sind diese ja meistens durch die Gruppe, zu der sie gehören, genügend charakterisiert. Die Oden und vermischten Gedichte lassen sich am schwersten unter einem gemeinschaftlichen Gesichtspunkte zusammenfassen; sie behandeln verschiedene Themen, Ereignisse aus der Geschichte, Naturereignisse u. s. w. oder sind lyrische Ergüsse. Die Orientalen bringen, wie ja schon ihr Name sagt, orientalische Stoffe, d. h. der Hintergrund derselben ist immer entweder die gelbe Wüste mit ihren Bewohnern, das pyramidengeschmückte Aegypten oder das an Erinnerungen reiche Palästina. Geschichtliche Ereignisse, die sich auf diesem Boden abgespielt haben, oder Empfindungen, die den Orientalen bewegen (wenigstens nach des Dichters Ansicht), werden in schwungvoller, bilderreicher Sprache besungen. Das eine Gedicht, das den Herbstblättern entnommen ist, preist die Anmut des Kindes, während die Dämmerungsgesänge Gedichte satirischen Inhalts, ferner Liebeslieder und Allegorien enthalten.

Die Form der französischen Originale ist sehr mannigfaltig. Wie nicht anders zu erwarten ist, herrscht der Ale-

[1]) Vgl: Buchner I, 159, 233, 238.

[2]) a. a. O. I, 160.

xandriner vor; doch beschränkt sich Victor Hugo durchaus nicht auf diesen allein. Die Strophenformen bieten durch die verschiedensten Reimschemen reiche Abwechslung. So weisen z. B. die Strophen, die aus Alexandrinern zusammengesetzt sind, neben der regelmässigen Form, die abwechselnd männliche und weibliche Reimpaare zeigt, noch folgende Reimschemen auf: a b a b, a a b a b, a b a a b, a b b a b, a a b c c b, a b a b c d d c, wobei die Verkürzung der dritten und sechsten, bezw. zweiten und fünften, oder auch nur der zweiten oder fünften Zeile in einen 8-, bezw. 9-Silbner der Strophe mehr Leben verleiht. Die andern noch vorkommenden Strophenformen sind aus 6-, bezw. 7-Silbnern, 8-, bezw. 9-Silbnern und 10-, bezw. 11-Silbnern zusammengesetzt, die teils paarig, teils kreuzweise gereimt sind, teils auch Reimschemen wie die oben erwähnten oder ganz eigenartige wie a a a b c c c b und dessen Permutationen aufweisen.

Um sich ein richtiges Urteil darüber zu bilden, wie Freiligrath sich dieser Formenfülle gegenüber verhalten hat, wird man die Frage wohl zunächst verallgemeinern und sich Klarheit darüber verschaffen müssen, ob und inwieweit ein Uebersetzer die äussere Form seiner Vorlage ändern darf.

Nun ist ja unbestreitbar, dass Form und Inhalt eines Gedichtes durch innige Wechselbeziehung miteinander verknüpft sind,[1]) so dass auch der Uebersetzer die erste nicht willkürlich von dem zweiten trennen darf. Aber trotzdem oder gerade vielleicht deshalb werden nicht alle Uebersetz-

[1]) Vgl. Goethe über die verschiedenen Uebersetzungsarten in „Dichtung und Wahrheit“, 11. Buch. Bd. 22, S. 45. Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans. Uebersetzungen. Bd. 4, S. 359—362. Hempelsche Ausgabe. — A. W. Schlegel, Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache. Horen 1795, 11 St. 1796, 1 u. 2 St. — Tycho Mommsen, Die Kunst des Uebersetzens fremdsprachlicher Dichtungen ins Deutsche. 2. verm. Aufl. Frankfurt a. M. 1886. — Paul Cauer, Die Kunst des Uebersetzens. Berlin 1894. — Ueber das wahre und falsche Ideal der Uebersetzung antiker Dichter. Vortrag des Oberlehrers Dr. Brieger, Verhandlungen der 32. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Leipzig 1878. — Albert Waag, Ueber Herders Uebertragungen englischer Gedichte, Heidelberg 1892. — F. Maychrzak, Lord Byron als Uebersetzer. Englische Studien, XXI und XXII.

ungen gleich zu behandeln sein. Bei antiken Gedichten ist der Inhalt an und für sich meistens schon einer Anschauungswelt entnommen, der der moderne Leser fremd gegenübersteht, und auch die Form wird meistens erheblich von den ihm geläufigen abweichen. Da nun die Aufgabe der Uebersetzungskunst ist, das Verständnis fremder Autoren zu erleichtern, so wird der Uebersetzer antiker Stoffe grosse Schwierigkeiten zu überwinden haben, um die Eigenart seiner Vorlage hervortreten zu lassen. Er darf nicht einfach die Sätze des Originals Wort für Wort übertragen und diese dann in die ihm vorliegende Versart hineinzwängen, sondern er muss Ausdrücke und Formen suchen, die dem Leser nicht ganz ungewohnt sind, ihn andrerseits aber auch empfinden lassen, dass er es mit einer eigenartigen Dichtung zu thun hat. Dadurch wird aber bei antiken Vorlagen manche Abweichung in Sprache und Versmass bedingt. Anders verhält es sich mit den Verdeutschungen moderner fremder Litteraturerzeugnisse. Im allgemeinen behandeln letztere dieselben Gegenstände wie unsere eigene Dichtung, wenn sich auch infolge nationaler Gegensätze gewisse Unterschiede zeigen. Die Wiedergabe des Inhalts einer fremden Dichtung wird daher einem deutschen Uebersetzer weniger schwer fallen, und auch die Formen der modernen Litteraturen sind bei den regen Beziehungen zwischen den einzelnen Völkern ungefähr dieselben. Sehr verschieden aber in den Sprachen ist der Lautcharakter, der Wortton. Diesen so wiederzugeben, dass die Uebersetzung auch in dieser Hinsicht ein Abbild der Vorlage gibt, wird immer schwieriger in dem Masse, wie die Sprachen in der Accentuierung sich von einander entfernen. Um nun darin einen gewissen Ausgleich herbeizuführen, wird der Uebersetzer sorgfältig die Grundbedingungen der beiden Sprachen, mit denen er sich beschäftigt, studieren müssen; er wird daher mitunter ein Abweichen von seiner Vorlage, besonders in der Form, nicht vermeiden können, ohne der Treue seiner Uebersetzung zu schaden. Denn ein französischer Alexandriner z. B. macht nun einmal einen ganz anderen Eindruck wie ein deutscher, während ein fünffüssiger jambischer Vers im Deutschen oft der Wirkung eines französischen Ale-

xandriners nahe kommen kann. Ebenso ist leicht einzusehen, dass bei reimlosen Versen, besonders wenn es sich um freie Rhythmen handelt, der Uebersetzer eher einmal einen anders gebauten Vers wird wählen können, und dass er sich bei nichtstrophischen Gedichten nicht ängstlich an die Zahl der Zeilen zu halten braucht, was bei strophischer Gliederung natürlich durchaus unerlässlich ist.

Freiligrath ist vor der Schwierigkeit, die eine der eigenen Sprache so fremde Metrik wie die Victor Hugos ihm entgegenstellt, nicht zurückgeschreckt.[1]) Als Grundsatz galt ihm, die fremde Form nach Möglichkeit beizubehalten. Wenn er nun in 19 Uebersetzungen, die im Original im wesentlichen aus Alexandrinerstrophen bestehen, das Versmass ändert, indem er Verse von vier oder fünf Jamben anwendet, so wird man hierin ein beabsichtigtes Abweichen erkennen müssen. Man kann nämlich die Beobachtung machen, dass die Orientalen, in denen es sich vorwiegend um Schilderungen von thatsächlichen Verhältnissen, weniger um lyrische Empfindungen oder philosophische Spekulationen handelt, bis auf eine, „Mondschein", („Navarin" und „Der Schleier" sind auch im Original in einem kürzern Versmass abgefasst) in Alexandrinern wiedergegeben sind, während lyrische Gedichte und solche, die mehr den Charakter des Liedes oder der Ballade tragen, in einer kürzeren Form, gewöhnlich in fünffüssigen jambischen Versen, übersetzt sind, da diese sich den behandelten Stoffen besser anpassen als der der deutschen Sprache und dem deutschen Ohre ungewohnte Alexandriner. Gedichte, die schon im Französischen eine kürzere Form zeigen, verdeutscht Freiligrath in demselben Versmass.

Bei näherer Betrachtung wird sich aber herausstellen, dass der Alexandriner Freiligraths in manchen Einzelheiten von dem französischen abweicht. Freiligrath war sich bewusst,

---

[1]) Ueber Freiligrath als Uebersetzer existieren zwei kürzere Aufsätze, die indessen keine kritische Betrachtungen sind und auch wohl nicht sein wollen: Dr. Otto Weddigen, Ferdinand Freiligrath als Vermittler englischer und französischer Dichtung und seine Bedeutung für die Weltlitteratur. Herrigs Archiv, Bd. 66, 1—16. — Ferd. Freiligrath as a Translator. By Mrs. Freiligrath-Kroeker. Cosmopolis, Juli 1898.

dass die Eigentümlichkeit der deutschen Sprache eine freiere Form verlangte.

„Spring an, mein Wüstenross aus Alexandria!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet!“

sagt er selbst von seinem Alexandriner, ihn damit in bewussten Gegensatz zu dem französischen stellend. Eine der Regeln z. B., die in letzterem mit grösster Peinlichkeit beobachtet wurde, und die viel zur Verknöcherung der französischen Metrik beigetragen hat, verbietet das Enjambement, d. i. das Uebergreifen der Konstruktion eines Verses in den andern. Und wenn sich die französischen Dichter auch allmählich von dieser Beschränkung befreit haben, so galt sie doch auch Victor Hugo in seiner ersten Schaffensperiode als Regel, von der er sich nur selten entfernt. Freiligrath dagegen hält sich durchaus nicht daran, sondern wendet das Enjambement nach Belieben an. Auch den Hiatus vermeidet Freiligrath nicht mit der in der französischen Metrik in diesem Punkte üblichen Sorgfalt, wie manche seiner Uebersetzungen beweisen.

In einer Hinsicht schliesst sich der deutsche Uebersetzer stets eng an seine Vorlage an: Art und Reihenfolge der Reime sind immer dieselben wie im Original. Nur in einem einzigen Falle, in dem Gedichte „Einsam am Fuss des Turmes“, ist er hiervon abgewichen; denn diese Uebersetzung ist überhaupt nicht gereimt, wie sie auch vier Pluszeilen aufweist, was sonst nie vorkommt.

Ueber die Reinheit der Reime lässt sich kein so günstiges Urteil fällen wie über die bisher besprochenen Einzelheiten; man muss nämlich zugestehen, dass diese im allgemeinen wenig streng durchgeführt ist, was ja z. T. in der Schwierigkeit der Reimschemen seinen Grund hat. Reime wie Geschick—Glück, kennte -könnte, Zeiten—deuten, treu—herbei u. s. w. sind nicht allzu selten. Als Eigentümlichkeit Freiligraths, die er aber mit andern Nord- und Mitteldeutschen, z. B. Goethe, teilt, muss erwähnt werden, dass Wörter mit gutturalem g am Ende sehr häufig bei ihm mit solchen auf ch reimen. Für ihn bestand eben kein Unterschied in der Aussprache dieser beiden Konsonanten in dieser Stellung.

Eine genaue Erörterung der Sprache und Stilmittel, die Freiligrath in seinen Uebersetzungen angewendet hat, wird als Gesamtergebnis zeigen, dass die Uebersetzungen nicht nur getreu, sondern auch poetisch und schön sind. Freiligrath hat nie die Grenze überschritten, die eine Uebersetzung von einer freien Bearbeitung trennt; einige Uebersetzungen sind von geradezu bewundernswerter Treue, ohne dass der Sprache irgendwie Gewalt angethan wird (z. B. „Bounaberdi", „Die Fee und die Peri", der fünfte Abschnitt in „An Louis B." u. a. m.).

Gewisse Veränderungen werden bei Uebersetzungen natürlich immer notwendig sein, besonders aber bei Uebersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche, d. h. aus einer Sprache in eine andere, die von ihr grundverschieden ist. So ist die französische Sprache z. B. reich an einsilbigen Wörtern, während sich die deutsche eines Ueberflusses hieran nicht erfreut; die französischen Konstruktionen sind genauer als die deutschen Satzgefüge, die allerdings grössere Mannigfaltigkeit hiefür entschädigt. Bedenkt man ferner, dass Freiligrath oft ein anderes Versmass als das der Vorlage wählt, so ist es erklärlich, dass die Gedanken des Originals in den Uebersetzungen nicht immer in ihrer ganzen Ausführlichkeit ausgesponnen werden konnten. Aber bei Victor Hugo, der es liebt, einen ausgesprochenen Gedanken in immer neuen Einkleidungen zu wiederholen, ist dies von geringerer Wichtigkeit. Daher ist es auch nicht notwendig, Beispiele hiefür anzuführen; man findet sie fast in jeder Uebersetzung. Gedanken, die wesentlich zur ganzen Signatur eines Gedichtes gehören, hat Freiligrath nie unterdrückt, und an Stellen, bei denen er sich eine kleine Abweichung vom Original erlaubt, geschieht dies im allgemeinen so ganz im Sinne desselben, dass der Eindruck des Gedichtes dadurch gewöhnlich erhöht wird.

Selbstverständlich brachte auch die Verschiedenheit des herrschenden Prinzips in der Verskunst beider Sprachen gewisse Aenderungen im Ausdruck mit sich. Die französische Metrik[1]) zählt bekanntlich nur die Silben, während die deutsche

---

[1]) Vgl. Veit Valentin, Zur Formenlehre der französischen Dichtung. Zeitschrift für vergleichende Litteratur-Geschichte, XI, 267 ff.

durch regelmässige Abwechslung betonter und unbetonter Silben einen bestimmten Rhythmus herstellt. Auch hierdurch wurde die Schwierigkeit für den Uebersetzer erhöht; denn viele Wörter, die ihm das Original bot, konnte er gar nicht benutzen, da sie des erforderlichen Tonfalls entbehrten. Da Freiligrath ferner mit Recht Art und Reihenfolge der Verse und Reime einer Strophe beibehielt, so wurden hierdurch wiederum gewisse Abweichungen unvermeidlich. Schon der regelmässige Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen, wie man ihn im Französischen fast immer beobachten kann, legt dem Uebersetzer gewisse Fesseln auf, viel grössere aber noch das Beibehalten derselben Reimschemen. Wie sollte Freiligrath z. B. in der Strophenform a a a b c c c b („Navarin") immer die entsprechenden deutschen Reimwörter finden, ohne der Uebersetzungstreue oder dem Ausdruck Gewalt anzuthun?

Wenn es trotz aller dieser Schwierigkeiten Freiligrath geglückt ist, wort- und versschöne Uebersetzungen zu liefern, so beruht dies z. T. auf gewissen Hilfsmitteln, deren er sich bedient hat. Mit grossem Geschick weiss er z. B. Verse umzustellen, gewöhnlich zwei aufeinander folgende; mitunter aber ist auch der erste mit dem dritten u. s. w., ja manchmal sind auch nur einzelne Teile der Verse vertauscht. So heisst es z. B. gleich im Anfangsgedicht „Der Dichter in den Revolutionen", V. 15—16:[1])

„Nein, heimatlos aus freiem Willen,
Durchschweift der Dichter, Schmerz zu stillen",

während im Original steht:

„Non, le poète sur la terre
Console, exilé volontaire";

dasselbe Gedicht endet bei Victor Hugo mit den Versen:

„Mais pour l'aiglon, fils des orages,
Ce n'est qu'à travers les nuages
Qu'il prend son vol vers le soleil!"

Freiligrath übersetzt:

„Doch durch Gewölk ist's, dass zum Sitze
Des Sonnengotts der Sohn der Blitze,
Der unerschrockne Adler, fliegt!"

---

[1]) IV, S. 149.

Mitunter genügte aber eine blosse Umstellung der Verse nicht, um allen Schwierigkeiten zu entgehen. Der Uebersetzer sah sich manchmal gezwungen, Gedanken, die im Original in zwei Versen ausgesponnen sind, in einen zusammenzuziehen, um dann, da die Verszahl immer dieselbe bleiben muss, an andrer Stelle einen Vers des Originals in zwei Verse der Uebersetzung zu verteilen. Man vergleiche z. B. Original und Uebersetzung von „Die verlorene Schlacht", V. 19—24:

„Ils sont morts. Dans le sang traînent leurs belles housses,
Le sang souille et noircit leur croupe aux taches rousses;
L'éperon s'userait sur le flanc arrondi
Avant de réveiller leurs pas jadis rapides,
Et près d'eux sont couchés leurs maîtres intrépides
Qui dormaient à leur ombre aux haltes de midi!"

Bei Freiligrath heisst es:[1])

„Tot sind sie! Staub und Schweiss besudeln ihre Decken,
Auf ihrem Kreuz gerinnt das Blut in schwarzen Flecken;
Für immer ist erlahmt ihr sonst so schneller Bug.
Und neben ihnen ruh'n die Reiter, frisch erschlagen,
Die gestern schlummernd noch in ihrem Schatten lagen,
Als um die Mittagszeit Halt machte jeder Zug."

Vers 21 und 22 des Originals sind hier also durch einen Vers (V. 21 der Uebersetzung) ausgedrückt, während V. 23 und 24 des Originals drei Verse der Uebersetzung (V. 22—24) füllen. Sobald einmal ein ganzer Vers ausgelassen wurde, musste natürlich dasselbe Verfahren Platz greifen. Für das Zusammenziehen zweier Verse in einen eignete sich besonders die im Deutschen so leichte Bildung von Substantiven, von der Freiligrath auch thatsächlich reichlich Gebrauch gemacht hat. So finden sich u. a. die Substantive Rüger (IV, 150), Prophezeier (IV, 151), Reder (IV, 163), Entweiher (IV, 180), Ackrer (IV, 191), Wecker (IV, 262), von denen einige vollständig in seinen Sprachschatz übergegangen sind, da man ihnen auch in den eignen Dichtungen begegnet („Entweiherin" in der „Irischen Wittwe" und im „Löwenritt", „Wecker" in „Der Wecker in der Wüste" und zweimal im „Kindermärchen", „Rüger" im „Freistuhl zu Dortmund").

[1]) IV, 226.

Oft erforderte die Uebersetzung die Unterdrückung von Namen, weil diese sich nicht in den deutschen Vers hineinbringen lassen wollten. Sie mussten daher durch bezeichnende Umschreibungen ausgedrückt werden. So sagt Freiligrath z. B. nicht „femmes de Rome“ (IV, 155), sondern „der Weltstadt Frauen“; nicht „l'Espagne“ (IV, 180), sondern „das Land der Pyrenäen“; nicht „du Tage et du Tésin“ (IV, 190), sondern „fremder Ströme Flut“; nicht „Kremlin“ (IV, 250), sondern „die alte Burg der Zaren“; nicht „Arcole, Austerlitz, Montmirail“ (IV, 251), sondern „alter Schlachten Lust“ u. s. w. Gelegentlich, aber viel seltener, tritt auch das entgegengesetzte Verfahren ein, z. B. steht für „d'un roi puissant“ (IV, 157), „des mächt'gen Pharao.“

Ein anderes, auch sonst bei Freiligrath oft zu findendes Stilmittel besteht darin, eine Szenerie, die das Original in ganzen Sätzen beschreibt, dem Leser durch unverbunden aufeinander folgende Substantive vor Augen zu führen, wodurch die Darstellung zugleich an Lebhaftigkeit gewinnt. So heisst es z. B. IV, 162 „Olympia! — Das Fest! — Die Wagen!“; IV, 172 „Ganz Rom in Flammen!“; IV, 198 „Sein Nest kein Moosnest!“ u. a. m.

Hier und da füllt auch einmal ein Flickwort, ja mitunter ein ganzer Flickvers eine entstandene Lücke aus. Solche Flickwörter sind „traun“, „schier“, „wohl“ und andere, während Zusätze z. B. sind: IV, 164 „(Dann singt) — schon locken auch die Flöten!“ und IV, 272 „(Und weisst du) — senke nicht den Blick!“ —

Wie in Freiligraths Gedichten wird auch in seinen Uebersetzungen die Sprache von poetischem Schwunge und Klarheit des Ausdrucks getragen. Hier vor allem zeigt sich seine einem Victor Hugo kongeniale Meisterschaft. Wo dessen Sprache oratorisches Gepräge zeigt, ist Freiligrath um die Wahl gleich tönender Wörter und gleich schwungvoller Bilder nicht verlegen. Wo Victor Hugo mehr lyrische Töne anschlägt, findet auch Freiligrath das rechte Wort, und wo die Balladenform mehr den erzählenden Ton erheischt, ist er auch von unserem Dichter angewendet. Kurzum, keine Feinheit des Originals geht in der Uebersetzung verloren.

Natürlich ist auch in ihr nicht alles Gold; es finden sich hier wie überall Schlacken. In Uebersetzungen, die in Form und Ausdruck an eine bestimmte Vorlage gebunden sind, sind sie jedenfalls, wenn sie nicht gar zu oft auftreten, verzeihlich. So ist Freiligrath manches Bild missglückt oder wenigstens nicht in der ganzen Schönheit des Originals gelungen, und mitunter stört ein unpassendes Wort die Poesie der Verse; doch sind Beispiele dieser Art sehr selten. Hervorgehoben sei hier nur eine ungewöhnliche Konstruktion:

„Und dann erzählt er . . . . . .
Den Kaiser auch und seine kühnen Heere“ (IV, 190).

Unglücklich gewählt, weil den meisten Lesern wohl unverständlich, sind einige Fremdwörter, die in den Uebersetzungen mit unterlaufen, so IV, 192 Creneaux = Zinnen, IV, 232 Karabinen = carabines, IV, 250 Planiglob' = Weltkarte, IV, 252 Trombe = Wasserhose, IV, 259 Korolle = Blumenkrone. Im allgemeinen hat Freiligrath diese Wörter wohl des Reimes wegen mit herübergenommen. Es ist aber zu beachten, dass einige davon sich auch in seinen eigenen Dichtungen finden.

Diesen nur selten in Erscheinung tretenden Mängeln stehen Vorzüge gegenüber, die die Freiligrathschen Uebersetzungen gegen Victor Hugo aufweisen. So vorsichtig man sich auch im allgemeinen zu sogenannten Verbesserungen anderer Dichter stellen muss, so ist doch nicht zu verkennen, dass Freiligrath mitunter auch das treffendere Wort gefunden hat, ohne seiner Vorlage untreu zu werden. Man vergleiche z. B. Original und Uebersetzung von „Die Fee und die Peri“, II, a, 1—4:

„Viens, bel enfant! je suis la Fée!
Je règne aux bords où le soleil
Au sein de l'onde réchauffée
Se plonge éclatant et vermeil“. —

„Des Abends Purpurwolken glühen,
Komm, schönes Kind, ich bin die Fee!
Ich herrsche, wo der Sonne Sprühen
Hinabzischt Abends in die See“.[1])

Die deutschen Verse sind entschieden poetischer, desgleichen einige Verse in „Napoleon II.“:

---

[1]) IV, 238.

„Et l'enfant, soutenu dans sa main paternelle
Inondé des éclairs de sa fauve prunelle
Rayonnait aux travers!“

die Freiligrath übersetzt:

„Und sieh', das Kind, gewiegt in seiner starken Rechten,
Von Blitzen überschwemmt aus seines Auges Nächten,
Lag milde strahlend da!“

Man könnte die Zahl dieser Beispiele noch bedeutend vermehren. Aus ihnen erhellt, dass Freiligrath nicht immer der empfangende Teil war.

Anerkennung wird man ihm auch zollen müssen für das Bestreben, fremde, meist dem Altertum entlehnte Namen und Anspielungen zu unterdrücken oder durch einen entsprechenden Ausdruck zu ersetzen. So sagt er IV, 197 statt „sainte phalange“ Engel, IV, 217 statt „le Tartare“ die jüngste Fehde, IV, 223 statt „Bélial“ Teufel, IV, 255 statt „de vos trépieds“ deines Herdes, IV, 272 statt „le diatribe“ sie (= die Leute). Die Anspielung in IV, 185 „C'est Bélisaire au Capitole“ würde auch nicht jeder sofort verstehen; Freiligrath sagt daher: „Wie Belisar auf wunden Sohlen irrt er . . . . .“

Von eingehendem Verständnis zeugt es, wenn er z. B. in dem Gedichte „Sobald das Kind sich zeigt“ statt „juin“, wie im Original steht, „Mai“ setzt, weil dieser bei uns so recht als der Wonnemond gilt; auch vermeidet er in der „Armen Blume“ den Wechsel in der Anrede, den er in der Vorlage fand (vous und toi). Absichtlich geht Victor Hugo von vous zu toi wohl in „Der Schleier“ und in „Napoleon II.“, 2 über, um eine Steigerung herbeizuführen. Sonst gebraucht er auch meistens toi; Sire und Seigneur (z. B. in „Napoleon II.“) muss er natürlich im Gegensatz zum deutschen Sprachgebrauch mit vous verbinden. Mit Recht ändert Freiligrath in „An Louis B.“ 1 und in „Mit den Herbstblättern“ die Anrede, indem er statt des kühlen „Sie“ das vertraulichere „Du“ anwendet.

Statt weiterer Einzelheiten, die doch nur schwer ein Bild von Freiligraths meisterhafter Uebersetzungskunst geben könnten, seien zum Schluss noch zwei Urteile aus berufenem Munde angeführt. Leuthold, selbst ein Uebersetzer ersten

Ranges, sagt in einem Aufsatze über Victor Hugo[1]): „Ferdinan
Freiligrath hat mit der ihm eigenen Meisterschaft die ge
lungensten dieser Gedichte (d. s. die „Orientales") nicht blos
übertragen, ..." und Michael Bernays äusserte sich 1862 i
dem Aufsatz „Zur französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts",
nachdem er über andere Uebersetzer gesprochen: „Das Treff
lichste aber leistete Freiligrath an einzelnen lyrischen Muster
stücken Victor Hugos, zu dem er in einem unverkennbaren Ver
hältnisse — soll man sagen, der Abhängigkeit oder Verwandt
schaft? — steht, und in ihrem höchsten Glanze zeigte sic
seine vielfach bewährte Kunst an mehreren Gedichten Alfre
de Mussets: er hat die absonderliche Manier dieses kapriziöse
Autors und die raffinierte Keckheit seines Stils mit sichere
und leichter Beherrschung aller Mittel der Sprache in über
raschender Lebendigkeit wiedergegeben." In dieser Aeusserun
wird die Frage nach dem inneren Verhältnis von Freiligrat
zu Victor Hugo nur flüchtig gestreift, und doch ist ihre Be
antwortung von grösster Bedeutung für das Verständnis de
Freiligrathschen Poesie; denn es ergibt sich bei näherer Unter
suchung, dass Freiligrath ohne den Einfluss Hugos wohl ein
andere Entwicklung genommen haben würde. Vor allem habe
ihn seine Uebersetzungen aus Victor Hugo in jene Bahne
gelenkt, die wir ihn nach einigen Jugendversuchen von wenig
selbständigem Charakter bald beschreiten sehen, und die ihr
eine besondere Stellung in der deutschen Dichtung verschaff
haben.

Schon der Gymnasiast Freiligrath, der kaum einige Meil
über die Grenzen seiner Heimat hinausgekommen war, we
mit seinen Gedanken nur selten bei den Erscheinungen d
Alltagslebens der Roten Erde. Der Flug seiner Phantasie lä
ihn Gebirge und Oceane überschreiten, um sich bald in d
Sandwüsten Afrikas oder den Jagdgründen der Rothäute, b
an Islands Geisyrn seinen Träumen hinzugeben — der
wachsene Mann, der tagtäglich am Komptoirpult, also mi

[1]) Vgl. Ad. Wilh. Ernst, Neue Beiträge zu Heinrich Leut
Dichterporträt, Hamburg 1897. S. 123.

[2]) Vgl. Michael Bernays, Schriften zur Kritik und Litte
geschichte (Berlin 1899), Bd. IV, 187.

im realsten Leben stand, blieb dieser alten Schwärmerei treu. Nun singt er in seinen Liedern von jenen Wunderländern, nicht etwa, um in geschäftiger Effekthascherei das Publikum durch das Ungewohnte seiner Poesie zu gewinnen — dafür bürgen uns sowohl der ganze Charakter des Mannes, der nie auf äussere Umstände Rücksicht genommen hat, als auch viele Aeusserungen in seinen Briefen. Auch Emanuel Geibel sagt von ihm:[1]) „Es kommt ihm, man weiss nicht wie. Wenn ihn ein Stoff ergreift — er sucht keinen — so sieht er ihn augenblicklich in seiner schärfsten Eigentümlichkeit und trifft fast immer mit dem schlagendsten Ausdruck den Nagel auf den Kopf.“ Ja, der Hang zum Phantastischen, der den Dichter oft zum Grotesken und Schauerlichen treibt, bedrückt ihn oft genug, aber er kann ihn eben nicht los werden, weil seine ganze Sinnesrichtung ihn dazu treibt. So schreibt er selbst einmal an Gustav Schwab:[2]) „Gott mag wissen, wie ich friedfertiger Mensch dazu komme, so viel Blut zu vergiessen! — Nicht Wahl — eher Wahlverwandtschaft ist es, was mich, und mit mir die meisten Dichter des deutschen Nordens, das Düstere und Grässliche ergreifen lässt und mich der Gefahr aussetzt ....“ In einem anderen Briefe heisst es:[3]) „Gedruckt kommen mir meine Gedichte erst vollends toll und nichtswürdig vor; der Fluch des Ungeschmacks ruht nun einmal auf mir, als ob ich auch beim redlichsten Willen nie im Stande sein würde, ihn ganz zu lösen“, und zwei Jahre später schreibt er, wohl unter dem unmittelbaren Einflusse der Victor Hugoschen Poesie stehend:[4]) „Und dann sagst du: prächtige, klingende Verse! — Ja sieh, das ist eben mein Fehler. Bombast, Rhetorik — das ist meine Force. Ich möchte oft bittre Thränen darüber weinen und könnte das ganze Reimhandwerk an den Nagel hängen“; aber bescheidenstolz fügt er hinzu: „wenn's mir nicht manchmal auch wieder so zu Mute wäre, als wäre ich alle dem zum Trotz dennoch ein Dichter!“ —

---

[1]) Vgl. Goedeke, Emanuel Geibel. S. 254.
[2]) Vgl. Buchner I, 153.
[3]) a. a. O. I, 155.
[4]) a. a. O. I, 239.

Eine gute Charakteristik seiner Dichtungsart gibt Freiligrath in seinem Gedichte „Im Herbst",[1]) wo es heisst:

„Durchirrt hab ich den Sand, ein Quell- und Schattenspürer.
Ich watete durch Blut; die Sonne war mein Führer,
Mein Ross der Ocean.
Ich sah der Wüste Brand und ihrer Körner Dürsten.
Versprengt von ihrer Schar sah ich Nomadenfürsten;
Am Boden lag ihr Pferd;
Sie schauten grimmig aus nach einer Karavane;
An ihrem prächt'gen Gurt hing wimmernd die Sultane,
Nachschleifend wie ein Schwert."

Daran knüpft er aber die Mahnung:

„Ja, wieder ist es Herbst; es klirrt um meine Klause,
Er rüttelt mich: „Wach auf! kehr' ein im eignen Hause!
Du Sinnender, besinne dich!"[2])

In derberer Art gibt er demselben Gedanken Ausdruck in der „Rheinsage", wenn er ausruft:[3])

„Zum Teufel die Kameele,
Zum Teufel auch die Leu'n!
Es rauscht durch meine Seele
Der alte deutsche Rhein!"

Wie kann aber dieser Geist über Freiligrath gekommen sein? Verschiedene Umstände werden dabei mitgewirkt haben. Die Kenntnis fremder Welten hatte gerade am Anfange des Jahrhunderts grosse Bereicherung erfahren; die Reisebeschreibungen der Weltumsegler wurden begierig verschlungen, wie es uns auch von Freiligrath bezeugt ist[4]); grosse Dichter hatten selbst weite Fahrten unternommen, um dann, wie Chamisso und Lenau, ihre Eindrücke in poetischer Form wiederzugeben. Und auch der Hang zum Grässlichen, den Freiligrath in der oben erwähnten Briefstelle den norddeutschen Dichtern zuschreibt, hat dadurch neuen Stoff erhalten, wie ihn gerade manches Chamissosche Gedicht beweist. Aber trotz alledem wird man sich noch nach anderen Quellen umsehen müssen, aus denen jene besondere Freiligrathsche Gedankenwelt ge-

---

[1]) Bd. I, 107.
[2]) Vgl. S. 23/24.
[3]) Bd. II, 163.
[4]) Vgl. Buchner I, 23; vgl. auch E. Hertel, Freiligrath in seiner Bedeutung für die Geographie, Landsberg 1892.

flossen ist, weil sich selbst zwischen Chamisso und Freiligrath trotz ihres freundschaftlichen Briefwechsels, in dem Chamisso den Jüngeren die Terzinenform zu lehren sucht, zu wenig unmittelbare Beziehungen feststellen lassen. Denn man darf, ohne dem deutschen Dichter dasjenige Mass von Originalität absprechen zu wollen, das ihn eben zum Dichter machte, doch nicht die äusseren Einflüsse verkennen, die auf das Werk jedes Dichters bestimmend einwirken, und diese führen uns bei Freiligrath unmittelbar auf V. Hugo. Freiligrath ist sich dieser Beeinflussung auch vollständig bewusst gewesen und hat nie ein Hehl aus ihr gemacht. Er schreibt z. B. einmal:[1] „Ich muss diese Nacht noch ein Packet für Sauerländer zurecht machen und bin daher so rhapsodisch, — überhaupt macht mich der Hugo halb verrückt, d. h. nicht das Uebersetzen, sondern der Inhalt der Oden an und für sich. Man glaubt in einigen die Apokalypse zu lesen — eine entsetzliche Phantasie hat der Kerl, und wenn ihn Tieck in seiner Reise ins Blaue gewissermassen in den Bann thut, so bleibt er doch ein Hauptpoet.“ Weiter heisst es in einem Briefe, als es sich um die Drucklegung von hundert Gedichten handelt:[2] „Aber das dumme Zeug? Sie machen mir wieder einen verdienten Vorwurf wegen Manier, das ist, weiss Gott, niemandes Schuld als Hugos! Als ich Ihnen vor 1½ Jahren die Sandlieder schickte und das Gedicht Einem Ziehenden und den Wassergeusen, da war ich auf gutem Wege, mich aus dem rhetorischen Wust herauszuarbeiten; durch die Uebersetzung des Hugo bin ich wieder hineingekommen.“

Beachtenswert ist auch, dass man in einem Gedichte „Novembre“ von V. Hugo, das aber ebenso gut „En Automne“ heissen könnte, dieselbe Stimmung wiederfindet wie in dem schon angeführten Freiligrathschen Gedichte „Im Herbst“;[3] auch V. Hugo wendet sich von seinen bisherigen Stoffen ab, ohne dies aber bewusst wie Freiligrath zu thun. Er sagt:

„Alors s'en vont en foule et sultans et sultanes,
Pyramides, palmiers, galères, capitanes,

[1] a. a. O. I, 130.
[2] a. a. O. I, 193.
[3] Vgl. S. 22.

Et le tigre vorace et le chameau frugal,
Djims au vol furieux, danses des bajardères,
L'Arabe qui se penche au cou des dromedaires,
Et la fauve girafe au galop inégal.

Alors, éléphants blancs chargés de femmes brunes,
Cités aux dômes d'or où les mois sont des lunes,
Imans de Mahomet, mages, prêtres de Bel,
Tout fuit, tout disparaît. Plus de minaret maure,
Plus de sérail fleuri, plus d'ardente Gomorrhe
Qui jette un reflet rouge au front noir de Babel!

— —

— N'as-tu pas, me dis-tu, dans ton coeur jeune encor
Quelque chose à chanter, ami?"

Dass sich Freiligrath eben nicht von dem Anschauungskreise des französischen Dichters losreissen konnte, ist ein erneuter Beweis dafür, wie völlig er sich im Banne der grossartigen Poesie V. Hugos befand. Musste er sich nicht auch immer wieder zu seinem Meister hingezogen fühlen, der seine Poesie in beredten Worten verteidigte?

„L'auteur de ce recueil", sagt V. Hugo in der Vorrede zu den Orientales, „n'est pas de ceux qui reconnaissent à la critique le droit de questionner le poète sur sa fantaisie, et de lui demander pourquoi il a choisi tel sujet, broyé telle couleur, cueilli à tel arbre, puisé à telle source .... Ne nous enquérons pas du motif qui vous a fait prendre ce sujet, triste ou gai, horrible ou gracieux, éclatant ou sombre, étrange ou simple, plutôt que cet autre .... Il a toujours fermement répondu: que ces caprices étaient ses caprices .... Si donc aujourd' hui quelqu'un lui demande à quoi bon ces Orientales? .... il répondra quil n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris." Wer dächte hier nicht an die Worte, die Freiligrath denen, die ihn nicht verstehen, zuruft: [1])

„O, liessen gehn mich meine Wege sie,
Und fragten nicht: Sprich, was ist Poesie?
O Gott, wie oft vernahm ich schon die Frage!"

Und thränenden Auges erklärt er ihnen dann, was seine Poesie ist, von der die Menge unberührt bleibt.

---

[1]) „Der Reiter", Bd. I, 185.

Im Folgenden sei nun versucht, die verborgenen Pfade, die von dem einen Dichter zu dem andern hinüberführen, im einzelnen aufzudecken.

Auffallen muss zunächst, dass in Freiligraths erster Schaffensperiode, d. h. jener Periode, die der politischen vorausging, zwei grosse Themen, Liebe und Vaterland, die sonst die Dichter aller Zeiten zu begeisterten Liedern hingerissen haben, fast vollständig fehlen. Wohl war Freiligrath frühzeitig verlobt, nämlich mit seiner um zehn Jahre älteren Freundin und Tante Lina Schollmann. Gar bald zeigte sich aber, dass dieses Verhältnis, das ja bei dem grossen Altersunterschied schon den Todeskeim in sich trug, für Freiligrath drückend und schliesslich unerträglich wurde. Jedoch zu gewissenhaft, um sein einmal gegebenes Wort zurückzunehmen, verbitterte er sich durch sein treues Aushalten manche Stunde, bis er endlich nach langem Kampfe, und erst als eine wirkliche Neigung ihn an seine künftige Gattin Ida Melos fesselte, dieser Verbindung entsagte. Es ist daher erklärlich, dass er da erst frohe Liebeslieder anstimmte. Aber auch die Liebe zum Vaterlande entlockte ihm erst viel später frische, wilde Klänge. Sollten da nicht die Uebersetzungen geeignet sein, uns über diese beiden Seiten seines Gefühlslebens Aufschlüsse zu geben? Und in der That findet man unter den Uebersetzungen aus V. Hugo eine grosse Anzahl von Liedern, die in ein Lob der Liebe ausklingen. Sie bieten einigermassen Ersatz für den Mangel an solchen in Freiligraths eigenen Gedichten. Denn schon der Umstand, dass Freiligrath, der doch nur eine Auslese von Gedichten V. Hugos gibt, der Liebespoesie einen verhältnismässig breiten Raum gewährt und sie mit Innigkeit der Empfindung und Zartheit des Ausdrucks übersetzt, beweist, dass er mit ganzem Herzen bei dieser Arbeit war.

Aber auch die Keime für Freiligraths politische Poesie kann man in seinen Uebersetzungen aus V. Hugo erkennen. Schon das Eingangsgedicht „Der Dichter in den Revolutionen“ zeigt die engste geistige Verwandtschaft beider Dichter. Das Gedicht ist ein Zwiegespräch zwischen dem Dichter und einer Person, die ihn davon abhalten will, seine Muse in den Dienst

der Politik zu stellen. Der Dichter widerlegt alle Einwände, aus denen schliesslich doch nur ein enger Egoismus spreche. Musste Freiligrath da nicht begeistert mit V. Hugo ausrufen:

„Was! unbedacht sind meine Lieder?
Soll ich in dieser Schreckenszeit
Taub sein dem Wehruf meiner Brüder
Und jammern nur um eignes Leid?
Nein, heimatlos aus freiem Willen,
Durschweift der Dichter, Schmerz zu stillen,
Die Länder; keines, das ihn hält!
Im Drang der Völker und der Heere
Steht er, die Lyra seine Wehre,
Wie Orpheus in der Unterwelt.“

Aehnlich heisst es ja in dem Cyclus „Der ausgewanderte Dichter“:[1])

„Mein Schwert geschliffen hab' ich in der Oede!
Bewehrt mit Liedern ballt' ich meine Rechte.
Ich bin bereit zu einer Geistesfehde —“.

Kampf für die armen und unterdrückten Brüder hiess ja für ihn später immer die Parole:

„Guten Morgen dann! — Frei werd ich stehen
Für das Volk und mit ihm in der Zeit!
Mit dem Volke soll der Dichter gehen —
Also les' ich meinen Schiller heut!“[2])

Und bewusst wendet er sich von seinen bisherigen Träumen ab, um ganz der Sache des Volkes zu dienen, und ruft aus:[3])

„Genug, genug! Nicht lange solch ein Port!
Zurück in's Leben! Mächtig ruft das Neue!“

Sicherlich ist es auch kein Zufall, dass die Lebensschicksale des grossen französischen Dichters und die Freiligraths sich in manchen Beziehungen ähneln. Wie V. Hugo vom Monarchisten sich allmählich zum glühenden Republikaner entwickelt hat, für seine Ideen ins Exil wandern musste, vom Vaterlande zurückgerufen und von Freund und Feind betrauert mit den höchsten Ehren zu Grabe getragen wurde — so sehen wir auch in Freiligrath die überraschende Entwicklung vom weltfernen Poeten zum Königsblut fordernden Republikaner sich vollziehen, ihn dafür das bittere Brot der Ver-

[1]) Bd. I, 174.
[2]) „Guten Morgen“, Bd. III, 32.
[3]) „Ein Flecken am Rheine“, Bd. III, 21.

bannung essen und, gerufen vom Vaterlande, in dasselbe zurückkehren, nachdem er sich mit den Ereignissen, die die Erstehung des Deutschen Reiches vorbereiteten, ausgesöhnt und erkannt hatte, dass auch auf politischem Gebiet seine zügellose Phantasie ihn einem unerreichbaren Ideal hatte nachjagen lassen.

Selbstverständlich müsste man, um das Verhältnis von Freiligrath zu V. Hugo erschöpfend darzustellen, auch die übrigen Gedichte des letzteren sowie seine anderen Werke zur Vergleichung heranziehen. Es soll aber hier nur das, was man den Uebersetzungen thatsächlich entnehmen kann, besprochen werden.

Eine Verbindung von politischen Ideen mit der Erzählung irgend eines geschichtlichen Vorgangs ist bei Victor Hugo häufig anzutreffen. So behandeln z. B. die Gedichte „Das freie Mahl“, „Lied des Circus“ und das „Festlied Neros“ Stoffe, die die Gegenwart mit keinem Worte berühren, aber mit ihrer Gegenüberstellung von Machthabern und Unterdrückten eines gewissen politischen Beigeschmacks nicht entbehren. Sie finden ihr Gegenstück bei Freiligrath in der „irischen Witwe“ und etwa auch in „Auch eine Rheinsage“, die den politischen Gedichten Freiligraths im eigentlichen Sinne doch nicht beizuzählen sind. Dass auch der Werdegang der Geschichte sich im Geiste beider Dichter ähnlich darstellt, wie die Gedichte „Die Geschichte“ von Victor Hugo und „Am Baum der Menschheit . . .“ von Freiligrath beweisen, deutet ebenfalls auf die Verwandtschaft ihrer Anschauungen hin. Und selbst wenn unmittelbare Beziehungen zwischen der Poesie Victor Hugos und der Freiligraths nicht festzustellen sind, wird man doch sagen können, dass sich der Geist des deutschen Dichters nach seinem französischen Vorbilde entwickelt und zu einer Höhe und Reinheit emporgerungen hat, die man auch dann noch anerkennen muss, wenn man dem Dichter nicht in alle Bahnen zu folgen vermag.

Aber nicht der politische Dichter ist es, an den man vor allem denkt, wenn man den Namen Freiligraths ausspricht,

sondern der Dichter des „Löwenritts“,[1]) und gerade aus den Freiligrathschen Gedichten, die exotische Stoffe behandeln, spricht V. Hugo am vernehmlichsten zu uns. „Orientales“ nannte letzterer eine seiner frühesten Veröffentlichungen, und in der That ist es die blühende, aber zugleich mit dem Schleier des Geheimnisvollen umgebene Welt des Orients, in die der Dichter uns einführt. Der gelbe Wüstensand und der Beduinenfürst, der ihn auf flüchtigem Renner durcheilt, historische oder vom Dichter frei erfundene Ereignisse im Lande der Pyramiden, um dessen Rand der Löwe schleicht und der Schakal heult, mitunter auch der Serail mit seinen schönen Sultaninnen sind die Gegenstände, die von den Orientales besungen werden, also genau jene selbe Scenerie, die den Erzeugnissen der Freiligrathschen Muse eine so charakteristische Stellung in der deutschen Poesie verschafft hat.

Bedeutsamer muss aber noch erscheinen, dass auch die ganze Gedankenfolge dieser Gattung Freiligrathscher Gedichte ihr Vorbild in den Orientales hat. Gewöhnlich beginnen dieselben mit der Schilderung eines romantischen Schauplatzes, um dann zur Erzählung irgend eines orientalischen Ereignisses überzugehen. Dasselbe Thema wird während des ganzen Gedichtes ausgesponnen und findet seinen Abschluss gewöhnlich in einer fast epigrammatisch überraschenden Wendung, die meistens den Leser erschauern macht. Gerade hierin offenbart sich die engste Verwandtschaft beider Dichter. Denn wenn sie auch im allgemeinen schon Stoffe wählen, die den Leser fremdartig anmuten, und die nicht immer gerade von gutem ästhetischen Geschmack zeugen, so gehen doch gewöhnlich die Schlusszeilen über das Mass von Schaurigkeit, auf das man vorbereitet ist, hinaus.

Folgende Besprechungen V. Hugoscher und Freiligrathscher Gedichte mögen dies im einzelnen erhärten.

Schon in dem „Festlied Neros“, das nicht in den Rahmen der Orientales gehört, wirkt der Gegensatz zwischen der Schilderung vom Brande Roms und den letzten Worten des wonnetrunken auf ihn herabschauenden Nero:

[1]) Dass der „Löwenritt“ keine Nachahmung ist, steht heute fest. Vgl. Pachaly, Thomas Pringle und Ferdinand Freiligrath, Programm. Freiberg 1879.

„— — — — — — — — — Bring' Rosen,
O Sklav'! Der Rosen Duft ist süss!"

ganz eigenartig. In noch stärkerem Masse aber ist diese Kontrastwirkung in den Orientales zur Anwendung gebracht. So wird z. B. in dem Gedichte „Mondschein" in den ersten vier Strophen beschrieben, wie eine Sultanin auf der Altane die Guitarre plötzlich verstummen lässt, um auf ein Geräusch zu lauschen, das vom Meere heraufdringt. Naht ein Türkenschiff, ist es ein Reiher oder Djinn, der diesen Ton hervorbringt?

„Nein, Säcke sind es: -- sei auf deiner Hut!
Ein dumpfes Seufzen stöhnt aus ihren Falten;
Es regt sich drin wie menschliche Gestalten;
Der Mond schien hell und spielte auf der Flut."

In einer andern Orientale, „Der Schleier", wird eine Muselmännin, weil sie es gewagt hat, auf offener Strasse ihren Schleier zu lüften, von den Dolchstichen ihrer eigenen vier Brüder durchbohrt. Ebenso blutdürstiger Gesinnung östlicher Fanatiker leiht noch manche Orientale Ausdruck, so z. B. der „Türkische Marsch", „Die eroberte Stadt" und „Das Kind". Die erste ist ein wildes Lied, in dem ein Türke sein Ideal eines Mannes dem eines feigen Christenhundes gegenüberstellt. „Die eroberte Stadt" berichtet von den Greueln bei der Einnahme einer Stadt und schliesst mit den Worten:

„Dem Säugling auch, o Herr, bereiteten wir Qualen:
Die blonden Köpfchen sind bis vor dein Zelt gerollt!
Anbetend küsst dein Volk den Staub von den Sandalen,
Die an die Sohle dir festhakt ein Reif von Gold!"

Die Orientale „Das Kind" zeigt uns ein auf den Trümmern der vom Feinde zerstörten Stadt sitzendes Kind. In den zartesten Ausdrücken ist man bemüht, ihm ein Lächeln abzugewinnen, und fragt es, was es trösten könne:

„Was willst du? Blumen, Frucht, vielleicht den Vogel auch?
— Freund, sprach das Griechenkind, das Kind mit blauem Aug',
Pulver und Kugeln will ich haben!"

Mehr elegische Stimmung trägt die Orientale „Die verlorene Schlacht". Sie ist die Klage eines besiegten Paschas, der aufzählt, was er alles am Tage vor der Schlacht noch besessen habe, und wie wenig ihm nun davon geblieben sei. Am Schlusse heisst es dann:

„Die Worte Reschids dies, der jüngst so wild noch drohte.
Wir Griechen hatten heut nicht mehr als tausend Tote.
Er aber floh dies Feld, dem er ein Heer ge·ollt.
Er wischte träumerisch das Blut von seinem Säbel,
Zwei Pferde neben ihm zerkauten ihre Knebel,
Und leer um ihren Bug klirrte der Bügel Gold.“

Wenn auch dieser Schluss weniger grausig ist, so zeigt er doch auch den erwähnten Gegensatz, den man ausserdem noch in einigen Orientalen findet. So belohnt in der Orientale „Der Derwisch“ ein Ali, bei dessen Vorbeireiten selbst die höchsten Häupter sich beugen, einen armen Derwisch, der ihm das ganze Gedicht hindurch das Sündenregister aller seiner Schandthaten vorgehalten hat. In dem „Schmerz des Pascha“ wirft ein Derwisch die Frage auf, warum der Pascha so in sich gekehrt sei? Er kommt dabei auf die wunderlichsten Vermutungen; aber weder verlor der Pascha eine Schlacht, noch betrog ihn seine Lieblingsfrau, noch fehlt ihm das Haupt eines Feindes — nein:

„Was fehlt dem Pascha denn, auf den die Heere schauen?
Was sitzt er brütend denn und weint gleich einer Frauen ....
Sein nubisch Tigertier ist tot!“

Besonders deutlich tritt der überraschende Schluss in „Lazzara“ hervor. Dieses Gedicht schildert in den überschwänglichsten Ausdrücken die Schönheit eines jungen Mädchens. Dann wird ausgeführt, was der alte Pascha alles hingegeben hätte, um sie zu besitzen:

„— — — — — — Und doch, an seiner Statt,
Ist es ein Klephte nur, der sie erworben hat. —
Umsonst! Was kann ein Klephte geben?
Nichts hat er, als den Quell, der aus dem Felsen rann;
Nichts als die frische Luft, ein braun Gewehr — und dann
Die Freiheit auf den Bergen eben!“

Diesen Orientalen Victor Hugos mit fremdartigem, vielfach grausigem Inhalt und unerwarteter Kontrastwirkung am Schlusse zeigen sich nun aber auch verschiedene eigene Gedichte Freiligraths in Stoff und Behandlungsweise innig verwandt.

Höchst charakteristisch ist da zunächst, was das Schauerliche des Stoffes anbelangt, Freiligraths Gedicht „Schahingirai“.[1]) Denn wenn Freiligrath dieses Gedicht auch später

[1]) Bd. II, 233.

aus ästhetischen Gründen unterdrückt hat, so ist doch anzunehmen, dass es unter dem unmittelbaren Einflusse der Orientales V. Hugos entstanden ist, und gerade deswegen ist es bezeichnend. Sein Inhalt übertrifft alle übrigen Freiligrathschen Gedichte an Grausigkeit: der Khan der Krim, Schahin, überfällt in Abwesenheit seines Feindes Kantemir dessen Lager, mordet alles und verbrennt bei lebendigem Leibe dessen Gattin, die während dieses grausamen Aktes einen toten Sohn gebiert. Schahin sieht seiner Unthat mit Befriedigung zu. Die wilde Phantasie, die den Dichter hier zu den Schilderungen der unglaublichsten Situationen treibt, sowie das Schauerliche des Gegenstandes weisen auf V. Hugo als Taufpaten hin, um so mehr als das Gedicht wieder ganz unerwarteter Weise nicht etwa mit einem Tadel, sondern mit einem Preise des Unmenschen ausklingt.

Aehnliche Ueberspanntheit der Phantasie weist Freiligraths „Afrikanische Huldigung“ auf. Auch hier wird nach Vernichtung des Feindes dem Fürsten von Dahomeh eine Huldigung dargebracht, die in der Ueberreichung des Hauptes und der Krone des erschlagenen Gegners gipfelt. Ebenso wenig fehlt aber auch hier der an Kontrasten reiche Schluss:

„Führt die Gefangnen vor! schwingt die gewalt'gen Keulen!
Und durch Trompetenschall und der Erschlagnen Heulen
Jauchzt: Heil dir, Fürst von Dahomeh!“

Wenn man dieses Gedicht mit V. Hugos „Verlorener Schlacht“, „Türkischem Marsch“, „Schmerz des Pascha“ oder „Mondschein“ vergleicht, wird man unschwer mannigfache Berührungspunkte finden. Dass Freiligrath vielfach sogar weiter wie sein Meister geht, zeigen andere seiner Schöpfungen wie „Am Kongo“, „Scipio“, „Unter den Palmen“ u. s. w. In „Am Kongo“ wird im Eingang zur allgemeinen Freude über den Einzug des siegreichen Dschaggasfürsten aufgefordert, aber schliesslich kommt die unerwartete Lösung, dass der Fürst gar nicht mehr lebt, sondern selbst gefallen ist und als Toter seinen Einzug in die Hauptstadt hält. Zum Schluss werden seine 150 Frauen ermahnt, ihm der Sitte gemäss ins Grab zu folgen:

„Seht, wie sein Auge zuckt! Mit grünen Palmenzweigen
Bedeckt den Harrenden! Tanzt, und im wirrsten Reigen
Empfangt Schwertstreich und Keulenschlag!“

Einen noch unerwarteteren Ausgang hat das Gedicht „Scipio“. In sechs und einer halben Strophe preist ein Sklave den Reichtum seines Herren, Strophen, die Freiligrath Gelegenheit geben, die Schätze der verschiedenen Erdteile aufzuzählen. Zuletzt kommt der Sklave auf die erlesenen Genüsse, die die Tafel seines Herrn bietet, zu sprechen, um dann zu schliessen:

„Doch ein Gericht, o Herr, fehlt dir, dein Mahl zu krönen:
Kein andres kommt ihm gleich an Wohlgeschmack: die Sehnen
Stärkt es, o zürne nicht! — ich meine Menschenfleisch!“

Dieser Schluss ist wohl der stärkste, den Freiligrath uns zumutet, aber auch „Unter den Palmen“ steht dem wenig nach. Hier sehen wir einen Tiger und einen Leoparden sich den Leichnam eines Weissen streitig machen. Dieser Kampf wird bis in alle Einzelheiten hinein beschrieben; da kommt zuletzt eine Riesenschlange hinzu — und

„Riesenschlange, keinen Einz'gen lässest du den Raub zerreissen!
Du umstrickst sie, du zermalmst sie — Tiger, Leoparden, Weissen!“

Nicht unerwähnt in diesem Zusammenhange darf ferner ein langes Gedicht „Tiger und Wärter“ bleiben, das Freiligrath allerdings nicht in seine Werke aufgenommen hat, das aber bei Buchner[1]) aufgezeichnet ist. Es ist ein beredtes Zeugnis von unsres Dichters Geistesverfassung in jener Zeit (Oktober 1835). Der Wärter eines Königstigers erinnert darin seinen Pflegebefohlenen an die Zeiten, die sie gemeinsam verlebt haben, und an die Geliebte, die ihn jetzt treulos verlassen hat, um einem anderen zu folgen. Bei dem Gedanken an die schöne vergangene Zeit werden düstere Empfindungen in ihm wach, er beschliesst, sich an dem zu rächen, der ihm sein Glück geraubt hat. Mit seinem treuen Tiger lauert er ihm eines Tages auf, als jener im Begriff ist, zu der Geliebten zu eilen, und hetzt schliesslich das Raubtier auf die vorbeihuschende Gestalt. Mit Befriedigung vernimmt er nach kurzer Zeit das Siegesgebrüll seines Tieres, muss sich aber bald über-

[1]) Bd. I, 65 f.

zeugen, dass die Geliebte selbst seinem Anschlag zum Opfer gefallen ist.

Auch der „Löwenritt“ zeigt einen Anklang an die in den Hugoschen Gedichten beobachtete Eigenart. Die Erzählung von dem Ritt des Löwen auf einer Giraffe, die endlich, nachdem der Löwe ihr die letzte Lebenskraft geraubt hat, niedersinkt, ist an und für sich schon ein Stoff, der eines V. Hugo würdig wäre; aber noch in einem anderen Punkte tritt die Anlehnung an die Technik des Franzosen deutlich hervor. Freiligrath lässt es sich nämlich nicht nehmen, den Gegensatz zwischen dem Verröcheln der Giraffe im Wüstensande und der in den Strahlen der aufgehenden Sonne erglänzenden Landschaft am Schluss noch besonders hervorzuheben, indem er die Verse hinzufügt:

„Ueber Madagaskar, fern im Osten, sieht man Frühlicht glänzen.
So durschsprengt der Tiere König nächtlich seines Reiches Grenzen.“

Ganz ähnlich verfährt er in „Mirage“. Wir erfahren darin, wie eine Fata Morgana einem erschöpften Paare, das in der Wüste umherirrt, erscheint. Es erblickt das Spiegelbild einer Oase, eilt freudig darauf zu, muss aber bald seinen Irrtum einsehen. Das Gedicht schliesst mit den Worten:

„Geliebter, meine Zunge lechzt! wach' auf, schon naht die Dämmerung!“ —
Noch einmal hob er seinen Blick: dann sagt er dumpf: „Die Spiegelung!
Ein Blendwerk, ärger als der Smum! bösart'ger Geister Zeitvertreib —
Er schwieg — das Meteor verschwand — auf seine Leiche sank das Weib.“

Der Gegensatz, der in den beiden zuletzt erwähnten Gedichten zwischen Handlung und Umgebung besteht, findet sich in vielen Orientalen, so z. B. in „Mondschein“, „Die eroberte Stadt“, „Die verlorene Schlacht“ u. a.

Noch manches andere Gedicht Freiligraths wäre wohl ungeschrieben geblieben, wenn sich die Phantasie des deutschen Dichters nicht an V. Hugos Versen erhitzt hätte. Denn, wenn Gedichte wie „Fieber“, „Die Toten im Meere“ und „Geisterschau“ auch nicht mit einem bestimmten Gedichte V. Hugos zusammengebracht werden können, so verraten sie doch durch die Kühnheit, mit der sie grauenhafte Scenen ausmalen, Geist von V. Hugos Geist. In den „Toten im

Meere“ gefällt sich der Dichter z. B. darin, uns so realistisch wie möglich den Zustand derer, die auf dem Meeresgrunde die letzte Ruhe gefunden haben, zu schildern, und auch „Geisterschau“ erweckt in ihm ähnliche Gedanken. Man könnte vielleicht dabei an V. Hugos Orientale „Fantômes“, die Freiligrath nicht übersetzt hat, denken. Sie erzählt, dass ein junges Mädchen auf dem Balle gestorben ist; es heisst dann weiter:

„— — — — Maintenant la jeune trépassée
Sous le plomb du cercueil, livide, en proie au ver,
Dort; et si, dans la tombe où nous l'avons laissée,
Quelque fête des morts la réveille glacée,
Par une belle nuit d'hiver,
Un spectre au rire affreux, à sa morne toilette
Préside au lieu de mère et lui dit: Il est temps!
Et glaçant d'un baiser sa lèvre violette
Passe les doigts noueux de sa main de squelette
Sous les cheveux longs et flottants.“

Auch V. Hugos „Mazeppa“ und Freiligraths „Anno Domini ....“ behandeln ähnliche Stoffe auf ähnliche Weise: hier ist es Brunhilde, dort Mazeppa, die an ein Pferd angebunden, über Stock und Stein geschleift werden. Desgleichen enden beide Gedichte mit einer Allegorie.

Den Anblick des Meeres nach einer Seeschlacht beschreibt das von Freiligrath übersetzte Bruchstück aus dem Cyclus „Navarin“ mit einer Fülle von Einzelheiten, die man in der „Piratenromanze“ und anderen Versuchen des deutschen Dichters wiederfindet.

Denselben Grundgedanken, die Verherrlichung Napoleons durch den Mund eines Wüstenfürsten, weisen V. Hugos Orientale „Bounaberdi“ und Freiligraths „Divan der Ereignisse“ auf; auch fehlt der überraschende Schluss in letzterem nicht.

Den Orientalen verwandte Stoffe behandeln ferner noch „Der schlittschuhlaufende Neger“, „Der Mohrenfürst“, „Zwei Feldherrngräber“, „Der Wecker in der Wüste“, „Der Bivouac“, „Die seidne Schnur“, „Die Magier“, „Nebo“, „Bilderbibel“, „Ammonium“, „Der Reiter“, „Am Strande“ und „Hospitalschiff“; auch zwischen V. Hugos Dämmerungsgesang „An Louis B.“ und dem Gedichte, das Freiligrath zum Besten des

Kölner Dombaus geschrieben hat,[1]) könnte man vielleicht gewisse Beziehungen annehmen. Jedenfalls ist der Gedankengang in beiden Gedichten derselbe: beide Dichter erklimmen die Spitze eines hohen Turmes, um sich dort ihren Gedanken hinzugeben, wenn auch bei Freiligrath die Allegorie der Glocke fehlt. Gewisse Anklänge in beiden Gedichten machen die Annahme eines Zusammenhanges noch wahrscheinlicher. Es heisst z. B. bei Freiligrath „Der Stiege Windung folg' ich" = „il gravit la spirale"; „(die) Spitze . . . ., reich und kühn durchbrochen" = „(la) tour aux faîtes dentelés"; „Auf stolzen Flügeln wiegt sich meine Seele" = „Il sentit . . . . . . comme un arbre . . . . qui sent des ailes se poser sur ses feuilles . . . . s'abattre sur son front un essaim de pensées"; „Horst versteinerter Gedanken" = „la pensée est mêlée au granit". Diesen letzten Gedanken findet man noch einmal bei Freiligrath wieder, nämlich in der „Nacht am Hafen":

„Hat dir geblitzt mit seinen glüh'nden Rosen
Der Kölner Dom, das ew'ge Steingedicht".

eine Stelle, die zugleich an eine andere in V. Hugo erinnert; im „Sommerregen"[2]) lauten zwei Verse:

„Die Fenster — — — — sprühen
Wie Rosen an der Türme Stirn."

Als nicht unmöglich könnte man ferner hinstellen, dass Freiligrath die Grundidee zu seinen beiden Gedichten „Leviathan" und „Klänge des Memnon" aus V. Hugo geschöpft hat, da sich Anspielungen auf beide mythologische Wesen in den Uebersetzungen finden, auf Leviathan in „Navarin" und „Napoleon II", auf Memnon in „Ihr Name" und anderen, von Freiligrath nicht übersetzten Gedichten V. Hugos. Einen deutlichen Hinweis auf die Sage von Memnon enthält auch die eine Strophe, deren Schönheit Freiligrath in einem Briefe preist.[3])

Neben den in Vorstehendem behandelten Eigenheiten, die V. Hugo sowohl wie Freiligrath aufweisen, zeigen beide Dichter noch andere gemeinschaftliche Züge. Die Liebe zur

[1]) Bd. II, 237.
[2]) Bd. IV. 202.
[3]) Vgl. S. 10.

Natur, und zwar nicht nur zur orientalischen Märchenpracht, sondern auch zu Berg, Feld und Wald seiner Heimat hat Freiligrath manches Lied eingegeben, und er teilt diese Freude mit V. Hugo, der bald das Grollen des Oceans, bald das Murmeln des durch die Wiesen gleitenden Baches, bald das Toben der empörten Elemente, bald die im heitersten Sonnenschein erglänzende Au besingt. Ebenso berühren sich Freiligrath und sein Meister in einem anderen Punkte: die Liebe für die Schwachen im allgemeinen, von der früher schon gesprochen worden ist, musste naturgemäss dem liebenswürdigsten aller schwachen Wesen, dem Kinde, ganz besonders zu teil werden, und so war Freiligrath in der That ein erklärter Kinderfreund. Sympathisch und anregend mussten daher diejenigen Gedichte V. Hugos auf ihn einwirken, in denen dieses Thema angeschlagen wird. Seinen rührendsten Ausdruck findet es bei V. Hugo in dem Gedicht „Sobald das Kind sich zeigt“; es spielt aber auch in viele andre seiner Gedichte hinein, so z. B. in „Alp“ oder „Landschaft“ und nicht zuletzt auch in den Dämmerungsgesang „Napoleon der Zweite“, der die Geschicke des grand und des petit Napoléon gegenüberstellt und unser Mitgefühl für den Sohn, aber auch für den Vater fordert, an dem sich auf St. Helena das erfüllt hat, was V. Hugo in der letzten Strophe von „Sobald das Kind sich zeigt“ auch seinem ärgsten Feinde nicht wünscht:

„O Herr, sprich über mich und über meine Freunde
Und Brüder, Ew'ger, sprich selbst über meine Feinde
Den harten Fluch nicht aus:
Durch einen Lenz, dem es an Blumen fehlt, zu gehen,
Den Käfig taubenlos, schwarmlos den Stock zu sehen,
Und kinderlos das Haus.“

Man ist nicht in Verlegenheit, wenn man bei Freiligrath nach ähnlichen Gedanken sucht. Schon in seiner frühesten Jugend erweckte der Tod ihm nahestehender Kinder wehmütige Gefühle in ihm, die er in Verse kleidete. Obgleich letztere poetisch nicht immer einwandsfrei waren, so ist doch die Tiefe der Empfindungen in ihnen unverkennbar. Aber auch später verdanken wir Freiligrath gefühlvolle Kinderlieder: er lässt keine irgendwie wichtige Begebenheit im Leben seiner Kinder vorüberziehen, ohne sie mit ein paar Versen zu be-

gleiten. So dichtete er „Die Freiligraths Kinder“, „An Käthe zu ihrer Vermählung mit Eduard“, „An Luise zu ihrer Vermählung mit Heinrich“, „Otto zu Wolfgangs Hochzeit“ und das schöne „An Wolfgang im Felde“.

Nicht unmittelbare Beziehungen zwischen V. Hugo und Freiligrath, aber doch einen gewissen Einfluss von des ersteren Ausdrucksweise auf die des deutschen Dichters wird man in den Fällen anzunehmen haben, in denen beide denselben Ausdruck, bezw. dasselbe Bild wählen. Sehr beliebt ist z. B. bei ihnen die Gestalt des Reiters, dessen schäumender Hengst das Pflaster schlägt, dass die Funken fliegen, sei es nun, dass dieses Bild im eigentlichen oder übertragenen Sinne angewendet wird. Ebenso oft begegnet man dem Ritter, der in voller Wehr in die Arena sprengt, um den Kampf mit den Widersachern aufzunehmen. Dass damit Anspielungen auf die verschwundene ritterliche Zeit mit ihren wagemutigen Kriegs- und Liebesabenteuern verbunden sind, ist nur natürlich. Die gelegentliche Verwertung biblischer Anschauungen und Ausdrücke, die man bei beiden Dichtern beobachten kann, geht auf die durchaus religiöse Erziehung, die V. Hugo sowohl wie Freiligrath genossen hat, zurück.

Mit zu den hervorstechendsten Eigenschaften der Poesie des französischen Dichters gehört die Anwendung neuer, z. T. sehr kühner Bilder, und Freiligrath gleicht ihm auch in dieser Beziehung. Ein merkwürdiges Bild ist ja durch Heines Spott im „Atta Troll“ berühmt geworden. Es ist die Strophe im „Mohrenfürsten“:

„Aus dem schimmernden weissen Zelte hervor
Tritt der schlacht-gerüstete fürstliche Mohr;
So tritt aus schimmernder Wolken Thor
Der Mond, der verfinsterte, dunkle, hervor.“

Ein ähnlicher Vers findet sich auch in „Wetterleuchten in der Pfingstnacht“. Es wäre nun nicht unmöglich, dass auch für diesen Vergleich V. Hugo das Vorbild gewesen ist; denn er sagt („Die Fee und die Peri“, III) ganz ähnlich:

„Ich wohn' im Orient, ich wohne, wo die Sonne
Schön wie ein König ist in seines Zeltes Wonne.“

Eigenartig ist auch ein Vergleich in Freiligraths Gedicht „Henry“, der allerdings schon in „Romeo und Julie“ vorkommt. Es heisst da:

„Sein Herz die Scheide dieses Dolches“,

und ebenso sagt V. Hugo in der „Romance mauresque“:

„Que — — — — — — — — —
Ma dague au pommeau d'agate
Eût ta gorge pour fourreau.“

Zu dem Einflusse, den die Stoffe und die Technik der V. Hugoschen Poesie auf Freiligrath ausgeübt haben, gesellen sich noch solche andrer Natur. So weist z. B. besonders die formale Seite der Freiligrathschen Dichtungen auf französische Einwirkung hin. Ist es doch Freiligrath gewesen, der den Alexandriner wieder zu neuen Ehren gebracht hat, seitdem dieser etwa seit 1750 von der deutschen Dichtkunst in den Bann gethan worden war. Eine grosse Anzahl gerade derjenigen Gedichte, an denen man den Einfluss der V. Hugoschen Poesie nachzuweisen vermochte, ist in Alexandrinern abgefasst. Wenn es auch bei diesem Versuche, den Alexandriner, der unbestreitbar dem Wesen der deutschen Sprache nicht zusagt, wieder ins Leben zu rufen, geblieben ist, so muss doch jeder zugestehen, dass Freiligrath trotz dieses Metrums Wirkungen hervorzubringen verstanden hat, die man früher nicht für möglich gehalten hätte. Dass man vor allem an V. Hugo als das Vorbild in metrischer Beziehung für Freiligrath denken muss, geht schon daraus hervor, dass Freiligrath gerade diejenigen Kombinationen von Alexandrinern, die man bei V. Hugo wahrnimmt, bevorzugt hat. Auch sonst hat er von letzterem gelernt; das beweisen Strophen von der Form a b a a b, a a b c c b oder a b a b c c c b, die sich auch in Freiligrathschen Gedichten, die nicht aus Alexandrinern bestehen, finden.

Schwer zu entscheiden wird sein, ob bei Freiligrath rührende Reime wie sie—sieh, sie—Poesie (I, 184 und 185) oder wie Verse—Ferse (II, 187), Karosse—Rosse (III, 55) nur auf Flüchtigkeit beruhen, oder ob man auch hier französischen Einfluss anzunehmen hat; denn im Französischen dürfen bekanntlich lautlich gleiche Worte mit einander reimen, falls sie verschiedene Bedeutung haben.

Als sehr wahrscheinlich muss hingestellt werden, dass Freiligrath einzelne Worte aus V. Hugos Sprachschatz übernommen hat. Natürlich sind dies zunächst jene, welche für das orientalische Gepräge seiner Gedichte notwendig waren. Sie im einzelnen auf V. Hugo zurückzuführen, ist unmöglich, da viele der fremdartigen Namen und Bezeichnungen sich schon in der deutschen philhellenischen Lyrik (bei Chamisso, Müller u. a.) eingebürgert hatten. Es seien daher nur einige, die wohl unmittelbar aus V. Hugo stammen, angeführt: „Arnaut“ („Der Derwisch“ und „Die seidne Schnur“), „Capitano“ („Navarin“ und „Piratenromanze“), „Chlamys“ („Lied der Arena“ und „Der Bivouac“), „Fandango“ („Lazzara“ und „Piratenromanze“, „Hospitalschiff“), „Gabarre“ („Navarin“ und „Piratenromanze“), „Janina“ („Der Derwisch“ und „Vier Rossschweife“), „Junke“ („Navarin“, „Die Fee und die Peri“ und „Die Schiffe“), „Palankin“ („Die Fee und die Peri“ und „Der weisse Elephant“, „Tiger und Wärter“), „Schebecke“ („Navarin“ und „Die Schiffe“), „Smum“ (oft bei beiden Dichtern), „Sykomore“ („Die Fee und die Peri“ und „Löwenritt“), „Trombe“ (u. a. in „Napoleon II“, „Die Fee und die Peri“ und „Löwenritt“, „Schiffbruch“ u. s. w.)

Mitunter weist ein Gedicht Freiligraths durch einzelne vorkommende Wörter unmittelbar auf V. Hugo hin. So muss das Jugendgedicht „Der weisse Elephant“ kurze Zeit nach dem Lesen von Hugos „Die Fee und die Peri“ entstanden sein; denn in beiden Gedichten kommen folgende fremde Namen und Ausdrücke vor: Bengalen, Galkonda, Ganges, Mysor, Madras sowie Palankin, Pagode u. s. w., neben denen natürlich auch noch mancher andere Name, den man aus V. Hugo kennt, auftritt.

Ein anderes Jugendgedicht, „An Afrika“, erinnert in vielen Beziehungen an die Orientale „Nourmahal la Rousse“. Denn wenn dieses Gedicht sich auch heute nicht mehr unter den Freiligrathschen Uebersetzungen befindet, so hat es Freiligrath doch wahrscheinlich übersetzt, zum mindesten aber sehr gut gekannt. Schon der Gegenstand zeigt eine gewisse Aehnlichkeit, auffallender ist aber das Vorkommen ganz ähnlicher Worte und Verse in beiden Gedichten:

bei V. Hugo:	bei Freiligrath
La lionne,	Der Löwe,
léopard tacheté,	gefleckte Panther,
l'éléphant aux larges oreilles,	graue Elephanten,
Casse les bambous en marchant,	Zermalmen schweren Tritts das Feld,
Le bois entier hurle et fourmille,	Wilder Tiere Stimmen erschallen,
Dans chaque antre une voix rugit,	Aus Felsgeklüft und Höhl',

sowie noch manche andere Anklänge.

Auch die „Piratenromanze" steht, wie schon früher hervorgehoben, entschieden unter dem Einflusse der „Orientales". Eine Fülle von Ausdrücken und Bildern, die in „Navarin", „Lazzara", „Türkischer Marsch" und den unübersetzten „Fantômes" wiederkehren, machen dies zur Gewissheit, z. B. Gabarre, Scheik, Christenhund, Cigarre, Guitarre, Fandango, Mantilla, Tambourins Geklirr, Bandit, Capitano, Fez, Mahomet, Seraglio, und auch der Satz:

„Spritzt auch Blut auf eure Jacken —
Rot auf Rot macht keine Flecken"
= „(Il) rafraichit dans leur sang son caftan écarlate"

im „Türkischen Marsch" spricht dafür.

Ebenso verhält es sich mit Freiligraths Gedicht „Heinrich der Seefahrer". Man findet da Moskee, Alhambra, Ambra, Eskurial, Giraffe, Agraffe, Kalif, Khan, Tiger, Elephant, Panther, Orient, Indus, Lianen und noch manche andere charakteristische Worte.

Aber nicht nur fremdartige Ausdrücke, die z. T. durch den Stoff mit Eingang in die Freiligrathschen Verse gefunden haben mögen, sind auf V. Hugo zurückzuführen. Die lange Beschäftigung mit französischer Poesie, und zwar besonders mit der V. Hugos, hat noch andere Spuren in Freiligraths Gedichten hinterlassen, nämlich Fremdwörter und Gallicismen. Dass zu jener Zeit, als Freiligrath dichtete, Fremdwörter noch mehr im Schwunge waren als in unserer sprachreinigenden Zeit, und dass sich Freiligrath ihrer besonders oft in seinen politischen Gedichten bedient, sei hier nur angedeutet; nur diejenigen Fremdwörter und Verbindungen sollen hier Platz finden, die selbst dem gebildeten Manne, der eher Gefahr läuft, in Fremdwörtern zu reden, ungeläufig sind.

Auffallend ist zunächst der Gebrauch des Wortes „Bord“ in dem Sinne von „Ufer“, der sich ja ganz vereinzelt auch bei anderen deutschen Dichtern einstellt. Man muss daher bei Freiligrath französischen Einfluss annehmen; „aux bords de . . .“ findet sich gerade bei V. Hugo ziemlich häufig. Freiligrath gebraucht Bord = Ufer zweimal in „Nebo“ und in „Hospitalschiff“, einmal in „Im Herbst“, „Die Tanne“, „Ungarn“, „Kinderlied“ und in der Uebersetzung „Das Lied der Arena“; auch in einer Uebersetzung aus Musset sowie in mehreren Uebertragungen englischer Gedichte wendet er „Bord“ an.

Einige Worte, die oft in den Orientalen vorkommen, findet man bei Freiligrath immer in der französischen Form, die von der deutschen abweicht. Er sagt „Sultane“ (= sultane), „Moskee“ (= mosquée), „Mahomet“ (= Mahomet), „Smum“ (= semoun), „Araben“ (= Arabes), „Carabinen“ (= carabines), „Fee Morgane“ (= Fée Morgane) statt „Sultanin“, „Moschee“, „Muhamed“, „Samum“, „Araber“, „Karabiner“, „Fata Morgana“.

Von Redensarten tritt bei Freiligrath hin und wieder „im Bann sein“ in der Bedeutung von „im Bereich sein“ auf (z. B. I, 25; II, 166; II, 180; II. 196; III, 99). Im modernen Deutsch hat Bann aber nicht mehr diese Bedeutung; wohl begegnet man ihr aber mitunter im Französischen, wo besonders banlieue noch daran erinnert. Sollte nicht auch der Gebrauch des Substantivums „Trott“ (in der „Irischen Witwe“ und in „Bei Grabbes Tod“) auf das französische „trot“ zurückzuführen sein?„ Trott“ war ja allerdings in der alten Sprache vorhanden, vielleicht kam aber Freiligrath erst auf dem Umwege über das Französische dazu, es wieder einzuführen; denn „au grand trot“ ist eine ganz bekannte Redensart, die wohl besonders das Vorbild für Freiligraths „im scharfen Trotte“ („Eine Geusenwacht“) gewesen sein mag.

Auch Zusammensetzungen wie „Lärmkanone“ („Bei Grabbes Tod“) und „Wein der Ehren“ für „Ehrentrunk“ entsprechen genau den französischen Verbindungen „canons d'alarme“ und „vin d'honneur“. Einzelne französische Wörter,

die Freiligrath in seine eigenen Gedichte aufgenommen hat, sind: „Aventure“ (zweimal I, 34), „Aventurier“ (I, 94), „Bussole“ (I, 123), „Karavanserai“ (I, 165), „Kartel“ (I, 179), „Charte“ (III, 103), „Choc“ (III, 131), „Collet“ (I, 50), „Couleur“ (I, 128), „Courbette“ (I, 104; II, 122), „kreiren“ (III, 43), „Défilé“ (I, 94), „Falkonet“ (II, 193), „Jagdhabit“ (I, 55), „Géant“ (III, 111), „Lançade“ (II, 122). Absichtlich hat Freiligrath wohl die französischen Worte gewählt in Fällen wie III, 228 („Assemblée“), III, 87 („sublim“) und III, 89 („Die Akteure“).

Der Schluss, den man aus allen behandelten Einzelheiten ziehen muss, ist, dass V. Hugo in Freiligrath einen geistesverwandten Dolmetscher und einen begeisterten, rasch lernenden Schüler gefunden hat. Er hat dadurch der deutschen Dichtkunst einen Teil dessen, was er der deutschen Romantik verdankt, reichlich vergolten. —

Ausser den Proben V. Hugoscher Lyrik hat Freiligrath nur noch wenige Gedichte aus dem Französischen übersetzt. Der erste von ihm veröffentlichte Band „Gedichte“ (1838) enthält 11 Uebersetzungen aus Alfred de Musset, 5 aus Jean Reboul, 2 aus Marceline Desbordes-Valmore und je ein Gedicht von Alphonse de Lamartine und Auguste Barbier. In späteren Veröffentlichungen Freiligraths findet sich nur noch ganz vereinzelt einmal eine Uebersetzung aus dem Französischen, so in dem Bande „Zwischen den Garben“ (1849) die von Lamartines „Friedensmarseillaise“, im zweiten Hefte der „Neueren politischen und sozialen Gedichte“ (1851) die von Pierre Duponts „Brot“ und in dem Bande „Neueres und Neuestes“ Pierre de Ronsards „An einen Weissdorn“. Erst später herausgegeben wurde das jetzt im dritten Bande der „Gesammelten Dichtungen“ zu findende Gedicht „24. Juni bis 24. November“ von Delphine Gay de Girardin.

Von den V. Hugoschen Gedichten an Inhalt wie Sprache sehr verschieden sind die Lieder, die Freiligrath von A l f r e d d e M u s s e t übersetzt hat. In ihnen führt uns dieser andere französische Lyriker vorwiegend in die lebensfrohe Welt der südlichen Länder, in der romantische Liebesabenteuer einen

bedeutenden Platz im Leben jedes Einzelnen einnehmen. Der Dichter besingt seine Liebe zu einer Schönen von Barcelona, Madrid oder Venedig, klangvolle Verse strömen seine Empfindungen aus. Oft mischt sich auch eine humoristische Wendung oder beissender Spott in die schwungvollen Zeilen, die daher oft an Heine erinnern. Besonders versteht es der Dichter, sich im Falle verschmähter Liebe durch irgend einen Sarkasmus über seine Lage hinwegzusetzen. Aber auch andere Empfindungen, treue Freundesliebe und Verständnis für die Zeugen vergangener Zeiten, finden hier gelegentlich einen poetischen Ausdruck. Dass der Dichter mit sinnendem Auge die Vorgänge in der Natur betrachtet, beweist u. a. die berühmte „Ballade an den Mond“, die in ihrer Eingangsstrophe:

„Den Mond durch Nebel scheinen
Hoch über'm Thurme sieh',
Wie einen
Punkt über einem i!“

wieder den neckischen Kobold zeigt.

Die verschiedenen Strophenformen, in denen die Mussetschen Gedichte abgefasst sind, bestehen hauptsächlich aus kurzzeiligen Versen. Mit Vorliebe verkürzt Musset dann noch eine Zeile in der Strophe und bringt dadurch eigenartige Wirkungen hervor; das Verbot des Enjambements wird von ihm sehr oft übertreten. Freiligrath schliesst sich immer genau an das Metrum der Vorlage an, nur einmal, im „Sonett“, ändert er die Reimstellung, und einmal, im „Fragment“, fügt er vier Pluszeilen hinzu. In den „Stanzen“, die Musset in achtzeiligen Strophen geschrieben hat, teilt Freiligrath jede Strophe in zwei Teile, ohne jedoch das Versmass zu ändern.

Seine Sprache trifft überraschend gut den Ton der Originalgedichte. Kleine Unfertigkeiten und Abweichungen laufen natürlich auch mit unter, sie sind denen, die schon bei den Uebersetzungen aus V. Hugo beobachtet worden sind, ähnlich und mögen daher mit Stillschweigen übergangen werden; nur sei nochmals auf das beredte Lob, das M. Bernays diesen Uebertragungen spendet, verwiesen.[1])

[1]) Vgl. S. 20.

Wenn auch die Art der eben besprochenen Gedichte von Alfred de Musset Freiligraths Natur eigentlich ferner lag, so zeigen doch einige seiner früheren Gedichte verwandte Züge. Schilderungen von Spaniens glutäugigen Mädchen, die zum Tone der Guitarre wilde Weisen singen und tanzen, oder anderen üppigen Weibern finden sich in der „Piratenromanze“ und in Teil I der „Seidnen Schnur“, wie ja auch gewisse gemeinsame Ausdrücke wie „Baskina“ u. a. und die ganze Szenerie auf einen Zusammenhang mit Mussets Poesie hindeuten. Auch das Gedicht „Der Falk“ ähnelt in Inhalt und Sprache dem Mussetschen „Lever“. Eine Falkenjagd gibt in beiden den Dichtern Gelegenheit, die Vorzüge ihrer Dame zu schildern. Wir finden da manchen gleichen Zug, ja selbst das knappe „Jagdhabit“ haben beide.

Für einen anderen französischen Dichter jener Zeit, für Jean Reboul, hat Freiligrath grosse Sympathie gehabt. Er bezeugt dies vor allem in einem seiner Briefe, wo es heisst:[1]) „Ich habe Ihnen noch nicht erzählt, wie sehr ich mich am Reboul erquickt habe. Allen Respekt! Aber den Bäcker merkt man, meiner einfältigen Meinung nach, zu wenig. Da zeigt sich z. B. Burns in jedem Verse als Ackersmann und ist doch nicht weniger Poet deshalb: ja ich glaube selbst, dass er's mehr drum ist. Das soll aber kein Tadel sein; jeder hat nun 'mal seine absonderliche Weise, und wenn man der Rebouls es auch ansehen kann, dass er den Hugo und Lamartine gelesen hat, so — ach, ich will nur stille schweigen. Nosce te ipsum, Ferdinande!“ Aus dem letzten, unvollendeten Satze ersieht man zugleich, dass Freiligrath ganz genau weiss, wie manche Dichter auf die Entwicklung seiner Poesie eingewirkt haben. Heute wird man Freiligraths Begeisterung für Reboul nicht mehr recht teilen; denn in seinen Gedichten herrscht doch neben einigen wirklich schönen, wie z. B. „Der Engel und das Kind“, jener rührselige Ton vor, zu dem auch Freiligrath in seiner Jugend hinneigte. Marceline Desbordes-Valmore versteht es besser, durch das Eigentümliche ihrer Gegenstände zu fesseln. „Der Rufer an der

[1]) Vgl. Buchner I. 235/236.

Rhone“ schildert, wie mitten in den grössten Jubel durch den Verlust eines Kindes tiefe Trauer eindringt, und „Die Nachtwache des Negers“ ist die Klage eines treuen Negersklaven um seinen Herrn, dessen Wiedererwachen aus dem Todesschlafe er vergeblich erhofft. Dieser Stoff sowie Barbiers anakreontisches Gemälde eines sich badenden Mädchens des Orients führen wieder in Regionen, in denen Freiligraths Muse so gern verweilt. Andere, gewichtigere Töne schlägt Lamartine in dem „Genius in der Verborgenheit“ und in der erst viel später entstandenen „Friedensmarseillaise“ an. In schwungvoller Sprache und erhabenen Bildern preist er in dem ersten Gedicht das geheimnisvolle Walten des Genius, der Hütten und Paläste ohne Unterschied aufsucht, in dem zweiten den ewigen Weltfrieden, indem er alle Völker auffordert, endlich einmal allen kleinlichen Zank zu vorgessen und in friedlichem Wettkampfe an dem Fortschritt der Menschheit mitzuarbeiten. Duponts „Brot“ ist ein soziales, Delphine Gay de Girardins „24. Juni bis 24. November“ ein politisches Gedicht, deren Gedanken in manchem Freiligrathschen wiederkehren. Die technische Ausführung aller dieser Uebersetzungen ist mit der bei Freiligrath gewohnten Treue und Vollkommenheit durchgeführt. In Ronsards Gedicht „An einen Weissdorn“ fällt das jetzt ungebräuchliche Substantivum „Trumm“ auf. Freiligrath hat es aber mit voller Absicht gewählt, wie es ja überhaupt sein Bemühen war, ältere Worte wieder aufleben zu lassen. Gerade für das vorliegende Beispiel kann man die letzte Behauptung durch eine Mitteilung seiner Tochter stützen, die zugleich die Sprachmeisterschaft des Uebersetzers in das rechte Licht rückt. Mrs. Kate Freiligrath-Kroeker schreibt nämlich:[1]) „His translation of Pierre de Ronsard's exquisite "To a whitethorn“ is perfectly fresh in my memory, if only because I asked my father whether the word "trumm“ he had made use of, was admissible in German, and the patient kindness with which he took the trouble to enlighten my ignorance. My father speaking so rarely of his poems and translations as being anything remarkable, I was generally left to find out their beau-

[1]) Vgl. Cosmopolis, Juli 1898, S. 54.

ty by myself or from the admiration of strangers; and, consequently, I was not aware of his consummate knowledge of the German language, which led him to reinstate many a fine old word, many a vigorous expression into its old rights."

Ronsards Lied an den Weissdorn ist das letzte französische Gedicht, das Freiligrath übertragen hat. Es stammt schon aus der Zeit, in der er sich ausschliesslich mit der englischen Litteratur beschäftigte. Von Uebersetzungsversuchen aus einer anderen romanischen Sprache hört man gelegentlich; in die „Gesammelten Dichtungen" ist nur die Uebertragung des Chorliedes in der sechsten Scene des zweiten Aktes von Alessandro Manzonis Tragödie „Der Graf von Carmagnola"[1]) aufgenommen worden. Der Gegenstand des Trauerspieles ist ein ähnlicher wie der von Schillers „Braut von Messina", nämlich der Zwist zweier Brüder von edler Abkunft. Das Chorlied enthält trübe Betrachtungen über das Verderbliche eines solchen Bruderkrieges. Freiligrath hat das Lied mit feinstem Verständnis wiedergegeben und trotz dessen schwieriger Form bewiesen, dass er sich auch in die Dichtungen anderer Sprachen als der ihm ganz besonders vertrauten zu versenken und sie mit derselben Meisterschaft zu übersetzen verstand.

[1]) Auch Goethe hat Manzonis „Grafen von Carmagnola" sehr geschätzt. Vgl. in „Kunst und Altertum" seine Besprechung und ein geringes Bruchstück einer Uebersetzung. Bd. 29. S. 629, 641 und 642 der Hempelschen Ausgabe.

III.

Uebersetzungen aus dem Englischen.

Schon in der Zeit, als in Freiligrath zuerst der Sinn für Poesie erwachte, übten die Verfasser des „Paradise lost“ und des „Vicar of Wakefield“ sowie Walter Scott einen nachhaltigen Einfluss auf ihn aus.[1]) Für Freiligrath hiess aber sich mit einem fremden Dichter näher beschäftigen auch zugleich ihn übersetzen: so ist es erklärlich, dass aus seiner Jugendzeit auch viele Verdeutschungsproben englischer Poesie erhalten sind. Schon das früher erwähnte Gedichtheft[2]) enthielt auch Uebersetzungen aus dem Englischen, später erschien manches in Zeitungen; wie gross die Zahl dieser Versuche gewesen sein muss, bezeugen viele Briefstellen aus jener Zeit.[3]) Auch verdient hervorgehoben zu werden, dass sich Freiligrath schon in den dreissiger Jahren mit nordamerikanischen Dichtern beschäftigte, wie folgender Satz beweist: „Specimina Nordamerikanischer Lyrik wären vielleicht auch nicht unwillkommen? Bis jetzt habe ich aber noch nichts fertig.“[4])

Ueber sein Verhältnis zur englischen Lyrik spricht sich Freiligrath in einigen Briefen ganz allgemein aus, ohne auf Einzelheiten einzugehen. Besonders stellt er da einmal die englische Poesie der anderer Völker gegenüber[5]): „Ich wüsste, unsre eigene ausgenommen, keine neuere Sprache, deren

---

[1]) Vgl. Buchner I, 38 und 148/149.

[2]) Vgl. oben S. 2.

[3]) Vgl. Buchner I, 60, 61, 65, 68, 78, 98, 104, 155/156, 158, 160/161 u. a. m.

[4]) a. a. O. I, 162.

[5]) a. a. O. I, 113.

Litteratur mich so mannigfach angesprochen und angeregt hätte als gerade die englische. Die Franzosen haben mich von jeher kalt gelassen, und erst, seitdem Feuerköpfe, wie Victor Hugo, Alph. de Lamartine, Béranger, Balzac, Jules Janin, Alfr. de Vigny, Eugène Sue (Verf. von Atar Gull) und andere die Fesseln gesprengt haben, mit welchen die Allongeperücken des siècle de Louis XIV. Sprache und Geschmack ihrer Nation gebunden hatten, bin ich mächtig von dem Genius gallischer Poesie ergriffen und namentlich von Hugos unvergleichlicher Lyrik hingerissen worden." Die folgenden Sätze lassen uns einen Einblick in Freiligraths ge- genaue Kenntnis der italienischen Poesie gewinnen. Nachdem er auf die Holländer zu sprechen gekommen ist, fährt er fort: „Wie ganz anders als die Stuben- und Sumpfpoesie der Batavier schreitet dagegen die Muse des benachbarten Albion einher! Zwischen Shakespeare und Byron, diesem A und O englischer Poesie, welch ein reiches glänzendes Dichteralphabet (dies ist übrigens ein schiefes Gleichnis!) — wie hat namentlich die neuere Zeit Männer hervorgebracht, die nicht nur mit den Heroen früherer Dichterperioden Englands auf gleicher, sondern einige selbst auf höherer Stufe stehen als sie! Der ruhige, fromme Cowper, der bilderreiche Moore, der Ettrikschäfer Hoggs, der sanfte Wilson, der phantasiereiche Coleridge, der korrekte Campbell (der — — — —) und, um der allerdings noch weit grösserer Ausdehnung fähigen Liste schnell ein Ende zu machen, unter den Novellisten neben dem uns schon als Quartaner begeisternden W. Scott der geistreiche Bulwer, der Verfasser des Pelham, Devereux, Eugen Aram u. s. w. — wer nennt ihre Namen nicht mit Achtung gegen sie selbst und das Land, welchem sie angehören?" u. s. w. Und bedauernd ruft er einmal aus[1]): „Hätte ich nur mehr Zeit! Die neuere Lyrik Englands, wenn ich Moore und Byron ausnehme, ist dem nicht Englisch verstehenden Teile des deutschen Lesepublikums fast noch eine terra incognita, und doch, wie reich an Schönheiten sind nicht namentlich die Lieder der See-Dichter

---

[1]) a. a. O. I, 160/161.

(Lake-Poets), von denen ich freilich noch wenig übersetzt habe, von denen aber, bei minder gebundenen Flügeln, eine Auswahl zu geben einer meiner heissesten Wünsche ist." Ein andres Mal schreibt er[1]: „Ich stimme Ihnen in dem, was Sie über die Engländer sagen, vollkommen bei, und es freut mich, Ihnen die Versicherung geben zu können, dass mir gerade die neuern Engländer, Byron, Moore, Coleridge, Scott, Wilson, Wordsworth (Southey weniger, obgleich ich u. a. auch ein längeres Bruchstück seines Thalaba the Destroyer übersetzt und in Pfizers Litteraturblatt zum Auslande mitgeteilt habe) den ersten bedeutenden Anstoss gegeben haben. Das Naturgefühl, das namentlich in Wordsworths Dichtungen weht, ist ganz unübertrefflich, und ich denke noch immer mit stiller Freude an die Zeit zurück, wo ich ihn zuerst kennen lernte und mit ihm und Coleridge einsam Wald und Feld durchschweifte . . . ." Zum Schluss sei noch folgende Aeusserung angeführt[2]: „Ich übersetze jetzt viel aus dem Englischen, meist Sachen der unbekannteren Lyriker unserer Zeit, und werd' es binnen kurzem im Litteraturblatt zum Auslande drucken lassen. Es verlohnt sich schon der Mühe: Keats, Shelley, Wilson, Proctor, Bowles, Kirke-White, die Hemans und andere haben herrliche Lieder geschrieben, und es thut mir wohl, mich einmal abzuwenden von den fiebernden Franzosen und mir selbst zu der Ruhe und Sinnigkeit dieser See- und Bergdichter, deren Naturanschauung mich häufig an Schefers Laienbrevier erinnert. Shelley und ein paar andere ausgenommen, ist über alles, was diese neuen Engländer geschrieben, eine Stille, eine Ruhe ausgegossen, die einen unbeschreiblichen Zauber auf mich ausübt und mich unwiderstehlich zum Dolmetschen auffordert."

War es in der Jugend die Neigung, die ihn in den englischen Dichtern Anregung suchen liess, so kamen später äussere Verhältnisse hinzu, die bewirkten, dass Freiligrath bis an sein Lebensende in steter Fühlung mit der englischen Poesie geblieben ist: das Schicksal verschlug ihn nach England, wo er in harter Bureauarbeit das tägliche Brot für sich

[1]) a. a. O. I, 289.
[2]) a. a. O. I, 301.

und seine Familie verdienen musste. Ihn, der schon als Lehrling den Kopf voller Hirngespinste hatte, und der treu an seinen Idealen festhielt, musste diese nüchterne Verstandesthätigkeit anekeln. Konnte er da Besseres thun, um der Entmutigung, die sich seiner an jedem Abend von neuem bemächtigte, zu entfliehen, als sich in das Reich der Poesie zu flüchten? Da ihm aber zu eigenem dichterischen Schaffen oft die notwendige Ruhe und Inspiration fehlte, so griff er wieder zu dem alten Auskunftsmittel, das ihm früher grosse Dienste geleistet hatte: er erbaute sich an fremden Dichtungen, indem er sie verdolmetschte.

Und England verfügte in der That damals über eine Fülle von dichterischen Talenten. Die bedeutendsten von ihnen erwähnt die oben angeführte Briefstelle; doch wären diesen Namen noch manche andere anzureihen.

Wahrscheinlich hat aber auch ein rein äusserlicher Umstand dazu beigetragen, dass Freiligrath seine Uebersetzerthätigkeit immer mehr auf die englische Poesie ausdehnte. Schon die Form drängt im Französischen zur Phrase, weil die starre Metrik des Alexandriners in ihr fast unumschränkt herrscht. Die englische Poesie dagegen hat eine grosse Fülle unter einander gleichberechtigter Versmasse, die ungefähr dieselben wie im Deutschen sind, sich zu wahren gewusst. Ausserdem weisen das Englische und das Deutsche als zwei Schwestern einer einzigen Sprachfamilie, wie sie schon Klopstock genannt hat, in Konstruktionen, Wendungen, Bildern und Worten eine Aehnlichkeit auf, die zum Uebersetzen aus einer Sprache in die andre förmlich einlädt. Oft kann man englische Verse ins Deutsche übersetzen, ohne auch nur ein Wort ändern zu müssen; selbst die Reime sind vielfach dieselben. (Man denke z. B. an „My heart is in the Highlands“ u. s. w.) Solche Erwägungen sind natürlich für jeden, der fremde Litteraturen in seine Muttersprache einführen will, mitbestimmend.

Der starken Vorliebe Freiligraths für englische Poesie entspricht es auch, dass sein erster Band „Gedichte“ (1838) neben den eigenen Schöpfungen viele Uebersetzungen aus

dem Englischen enthält. Nicht alle Namen allerdings, von denen in den Briefen die Rede ist, wird man in der Ausgabe von 1838 und in den späteren finden. Von Byron z. B. steht in den „Gesammelten Dichtungen" überhaupt nichts, von Burns viel weniger, als man nach den häufigen Aeusserungen über diesen Dichter annehmen sollte. Freiligrath hat eben, wie ja schon bei der Besprechung der Uebersetzungen aus dem Französischen hervorgehoben wurde, unerbittliche Kritik an allen seinen Arbeiten geübt und nur das Beste in die gedruckten Ausgaben aufgenommen. Die von 1838 bringt nun S. T. Coleridges „Alten Matrosen", 10 Gedichte von Walter Scott, 26 von Thomas Moore, 13 Lieder von Robert Burns, je 2 von Robert Southey und Thomas Campbell, je 1 von Charles Lamb, John Keats und Felicia Hemans. Die Entstehungszeiten und Einzelveröffentlichungen dieser Uebersetzungen reichen bis ins Jahr 1829 zurück.

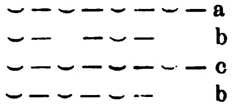
Die blossen Namen der einzelnen Verfasser thun dar, dass Freiligrath schon in dieser Auswahl von Uebersetzungen eine Probe seines vielseitigen Könnens gibt. Denn wie verschieden sind die einzelnen Dichter nicht in ihrem Stil, in der Wahl und Behandlungsweise ihrer Stoffe! Der „Alte Matrose" von Coleridge[1]) ist ein Romanzencyklus, in dem ein alter Seemann einem durch seinen unwiderstehlichen Blick zurückgehaltenen Hochzeitsgast sein Schicksal erzählt. Er hat schwere Sünde auf sich geladen, indem er einen Albatros, ein Geschöpf Gottes, aus Uebermut niederschoss. Diese Sünde treibt ihn ruhelos von Land zu Land, um den Menschen Liebe gegen alle Wesen zu predigen. Dieser an sich eigentlich absurde Stoff ist mit meisterhafter Technik von Coleridge behandelt worden. Die Stimmungen, die er mit seinen Worten und kurzen Versen hervorruft, besonders die des Grausens, üben eine bestrickende Wirkung auf den Leser aus. — Ganz andrer Natur sind die Lieder Walter Scotts, die in der Ausgabe von 1838 dem „Alten Matrosen" folgen. Sie führen

[1]) Ueber Coleridge vgl. The Poems of Samuel Taylor Coleridge. With a Biographical Memoir by Ferdinand Freiligrath, Leipzig 1860. — Alois Brandl, Coleridge und die englische Romantik, Berlin 1886.

den Leser in das schottische Hochland, dessen Eigenart so ansprechend von Scott poetisch verherrlicht worden ist. Bald vernimmt man wilde Kriegsgesänge, wie in dem hervorragend schön übersetzten „Pibroch of Donald Dhu“ oder im „Einfall“, bald wild-wehmütige Liebesklage, wie im „Mädchen von Isla“ und im „Mädchen von Toro.“ „Jock von Hazeldean“ schildert die Entführung eines Mädchens durch ihren Geliebten an dem Tage, wo sie die Gemahlin eines andern werden soll, und der „Troubadour“ preist treue Liebe bis in den Tod. Als Gegenstück hiezu spottet „Noras Gelübde“ über den Wankelmut des Weibes. „Der Pilger“ ist eine Anklage gegen die Hartherzigen, die ihre Mitmenschen in bitterster Not umkommen lassen, das „Wiegenlied“ besingt die Treue der schottischen Mannen zu dem Hause ihres Häuptlings, während „Donald Caird ist wieder da“ in humoristischer Weise die Ruhmestitel eines beim Volke beliebten schottischen Hochlandsräubers aufzählt. — Die 26 Gedichte von Thomas Moore, die sich an die Scottschen Lieder anschliessen, tragen wieder einen wesentlich andern Charakter. Sie sind zum grössten Teil den „National Airs“ und „Sacred Songs“ des grossen irischen Lyrikers entnommen. Jene ahmen bezeichnende Lieder der verschiedenen Nationen nach, während diese in getragen-pathetischem Tone religiöse Stimmungen wecken oder biblische Ereignisse beschreiben. In Freiligraths späteren Veröffentlichungen findet man noch zwei Gedichte Thomas Moores übersetzt, so in Band V. S. 158 einige Verse „An Lord Byron. Nach Lesung seiner Stanzen auf dem Silberfusse eines als Becher gefassten Schädels“, worin Th. Moore dem grossen Pessimisten das Verwerfliche einer solchen Ausgeburt wilder Phantasie vorwirft und ihn auffordert, in einem anderen Kelche, „dem sel'gen Kelch, der nie vergebens floss“, Frieden und Glück zu suchen; im zweiten Bande der „Gesammelten Dichtungen“ ist dann noch eine Uebersetzung „Aus den irischen Melodien“ veröffentlicht worden, die in schwermütigen Versen der Klage über die Enttäuschungen des Lebens Ausdruck gibt. — Den Beschluss machen 13 Lieder von Robert Burns, dem frei aus seinem Gefühlsleben herausschaffenden Dichter, dem die Lieder einfach, aber poetisch

von den Lippen fliessen, sodass sie vielfach wie Volkslieder klingen. Die meisten von diesen 13 Liedern sind Liebeslieder, die bald in schelmisch-launiger, auch humoristischer Weise, bald aber in schwermütigen Tönen die Macht der Liebe verkünden. Nur das berühmte „Mein Herz ist im Hochland“ ist ein Preislied auf die schottische Heimat des Dichters. — Weniger von Belang für die Beurteilung des Ganzen sind die einzelnen Lieder anderer Dichter, die in diesem ersten Bande Freiligrathscher Poesie vertreten sind.

So verschieden an Inhalt alle diese englischen Gedichte sind, ebenso sehr unterscheiden sie sich meistens in der Form von einander. Eine besondere Stellung nimmt in dieser Beziehung der „Alte Matrose“ ein, weil er einen längeren Cyklus darstellt. Er ist in sieben Abschnitte eingeteilt, deren jeder aus einer grösseren Anzahl von Strophen besteht, die meistens das Schema



aufweisen. Mitunter wird noch eine Zeile zwischen der dritten und vierten eingeschoben, die dann mit der dritten reimt. Oft zeigen auch die erste und dritte Zeile Innenreim, vielfach beide gleichzeitig. Nicht selten finden sich auch längere Strophen. Durch diesen öfteren Wechsel des Metrums wird auch schon äusserlich der Eindruck einer lebhaften Handlung hervorgerufen. Auch herrscht, während die Zahl der Hebungen immer feststeht, in Bezug auf die Senkungen grössere Freiheit. — Das Versmass der Scottschen Lieder ist, ihrem ganzen Ton entsprechend, nicht gekünstelt, sondern einfach. Die Strophen setzen sich aus paarweise oder abwechselnd gereimten Versen zusammen, die meistens vier Hebungen tragen. — Grössere Mannigfaltigkeit zeigen wieder die Mooreschen Lieder. Sie sind in den verschiedensten Strophenformen abgefasst; Strophen von 4, 5, 6, 8, 12 und 14 Zeilen wechseln ab und weisen mannigfache, zum Teil sehr verwickelte Reimschemata auf. Auch die Zeilen in den einzelnen Strophen sind oft von ungleicher Länge. — Die Formen der Burnsschen Lieder sind im allgemeinen einfach und gefällig.

So boten, ebenso wie die französischen, auch diese englischen Gedichte einem so jungen Uebersetzer, wie Freiligrath damals war, nicht geringe formale Schwierigkeiten; aber er verstand sie zu meistern. Wie bei der Mehrzahl seiner Uebersetzungen aus dem Französischen, behält Freiligrath auch hier in der Regel die ursprüngliche Form bei. Nur macht er mitunter von der freieren Behandlung der Senkungen, die sich vielfach schon in der Vorlage findet, Gebrauch; im allgemeinen ist aber der Wechsel von Hebung und Senkung bei ihm sogar regelmässiger als im Original. Nur einigemal änderte er die Form ein wenig, so z. B. im „Alten Matrosen“ I, 81; II, 5, 15, 45; V, 63, 109; VI, 11, 17, 65; VII, 1, 45, 55, 78, 97, wo er den Innenreim preisgab, den er im Original vorfand. Die Wiedergabe der vielen kleinen reimenden Worte bereitete ihm wahrscheinlich zu grosse Schwierigkeiten. Wie sorgfältig er sich aber bemüht, derartige Unvollkommenheiten nach Möglichkeit wieder auszugleichen, beweisen die Verse I, 45; III, 29, 31; IV, 27, 47 (denn „nach — Tag“ ist gemäss dem sonstigen Freiligrathschen Sprachgebrauch als gereimt anzusehen), die Innenreim zeigen, obgleich er im Original fehlt. Noch in einigen anderen Gedichten vermochte Freiligrath nicht, alle Innenreime getreu wiederzugeben; in den Burnsschen Liedern fehlen sie bei V. 11, 13 und 15 von Lied Nr. 1 und bei V. 9 und 11 von Lied Nr. 5, während sie in Lied Nr. 7 genau gewahrt sind. In der Uebersetzung von Moores „Row gently here“ gibt Freiligrath schon äusserlich zu erkennen, dass er das kunstvolle Schema der Vorlage

⏑ — ⏑ — a
⏑ — ⏑ — a
⏑ — ⏑ — ⏑ — b
⏑ — ⏑ — c
⏑ — ⏑ — c
⏑ — ⏑ — ⏑ — b
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — d
⏑ — ⏑ — ⏑ — e
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — d
⏑ — ⏑ — ⏑ — e

nicht beibehalten will. Er unterdrückt zwar keine Zeile, schreibt aber V. 1—3, 4—6, 7—8 und 9—10 in je eine zu-

sammen, sodass seine Strophe aus vier Langzeilen besteht. Von Reimen fehlen bei ihm die von V. 1—2, 4—5, 7, 9 und die entsprechenden in der zweiten Strophe. In Moores „See the dawn from heaven“ weisen V. 7 und 8 (V. 13 und 15 in der Druckart des Originals) Innenreim, in desselben Dichters „When through the Piazzetta“ V. 5 und 7 Reim auf, während beides von Freiligrath unterdrückt wurde. Die Reimstellung zu ändern, sah sich der Uebersetzer in dem Refrain des Scottschen Liedes „Der Troubadour“ gezwungen; statt a b a c setzte er a b c b, was wohl auch besser wirkt, da auf diese Weise der Refrain mit einem Reim schliesst. Nur ganz selten hat Freiligrath einmal einen längeren Vers als die Vorlage angewendet. Von den Mooreschen Gedichten haben V. 4, 5 und 13 von „When first that smile“ und V. 5 und 15 von „How oft, when watching stars“, von den Burnsschen Liedern V. 7 von „O säh' ich auf der Heide dort“ einen Versfuss mehr. Wahrscheinlich konnte Freiligrath nicht anders verfahren, ohne der Uebersetzungstreue Abbruch zu thun. Einmal, in Burns' „Nun, wer klopft an meiner Thür?“ ändert er den jambischen Rhythmus des Originals in trochäischen um. Von den übrigen kleinen Mitteln, deren kein Uebersetzer entraten kann,[1]) macht Freiligrath natürlich auch bei diesen Uebersetzungen Gebrauch. Da sie immer wiederkehren, seien sie weder hier noch später besonders hervorgehoben. Einige kleine Aenderungen, die gelegentlich vorkommen, sind durchaus nicht Verlegenheitsänderungen, sondern verraten den denkenden Uebersetzer, der gerne die Vorlage womöglich noch verbessern möchte. In dem Mooreschen Gedicht „There comes a time“ z. B. fügt Freiligrath jeder Strophe noch einmal die ersten vier Verse bei, um die Moral desto nachdrücklicher hervortreten zu lassen. Für sehr glücklich wird man allerdings gerade diesen Zusatz nicht halten können; denn der lehrhafte Ton des Ganzen kommt dadurch nur umso unangenehmer zum Ausdruck. Berechtigter erscheint dagegen eine andere Aenderung. Wenn Freiligrath in „Peace to the slumberers“ die erste Zeile am Schluss jeder Strophe nicht wieder-

---

[1]) Vgl. oben S. 15—17.

holt, wie Th. Moore dies thut, so erreicht er damit, dass das Lied in einen viel kräftigeren Fluch auf den Eroberer ausklingt. Eine ähnliche Steigerung erzielt er im Burnsschen Lied Nr. 12 durch Umstellung der einzelnen Strophen. Ja sogar eine Auslassung, die sich in der Uebersetzung von Scotts „Wiegenlied" findet, wird man gutheissen müssen. Es fehlt darin nämlich der Refrain

„O ho ro, i ri ri, cadil gulo,
O ho ro, i ri ri, etc."

Die Gefahr, lächerlich zu werden, lag hier sehr nahe, und deshalb geht Freiligrath ihr aus dem Wege.

Ebensowenig wie die Metrik bietet der Stil dieser Freiligrathschen Uebersetzungen zu gröberen Ausstellungen Anlass. Manchmal allerdings wollte sich der knappe englische Ausdruck nicht so ganz der deutschen Sprache anpassen, sodass die deutschen Verse mitunter etwas dunkel bleiben. Besonders im „Alten Matrosen" ist dies einigemale zu beobachten. In I, 9 ff. z. B.

„Er hält ihn mit der dürren Hand:
War stattlich einst und gross
Ein Schiff — lass los, du alter Narr!
Stracks liess die Hand er los"

mutet Freiligrath dem Leser entschieden zu viel zu. Dem Hörer werden diese Verse überhaupt nur bei klarster Diktion des Vortragenden verständlich sein. Der Uebersetzer befand sich eben in der Zwangslage, den ohnehin schon sehr knappen Ausdruck der Vorlage

„He holds him with his skinny hand,
„There was a ship", quoth he.
„Hold off! unhand me, grey-beard loon!"
Eftsoons his hand dropt he"

[illegible] knapp wiedergegeben [illegible] ist der [illegible]

[illegible]

Zunächst muss man das „sie“ in V. 94 auf die Sonne beziehen, während es sich thatsächlich nur auf die in V. 91 erwähnte Schiffsleinwand beziehen kann. Im Englischen war ein Missverständnis wegen des männlichen Geschlechts von sun und des weiblichen von ship ausgeschlossen:

V. 91 „And the ship stood still also.
V. 92 ff. The Sun, right up above the mast,
Had fixed her to the ocean:
But in a minute she 'gan to stir,
With a short uneasy motion —
Backwards and forwards half her length
With a short uneasy motion.“

In VI, 33 und 34 heisst es im Original:

„And now this spell was snapt: once more
I viewed the ocean green.“

Freiligrath übersetzt:

„Und wieder schaut' ich hin auf's Meer,
Auf seine Flut so grün:“

Er unterdrückt dabei den zum Verständnis des Ganzen wesentlichen Gedanken, dass der Fluch endlich von dem alten Matrosen genommen wird. Bei Coleridge erfährt der Leser das überdies noch aus den Randnoten, die jener seinem Gedichte beigegeben hat; aber auch diese fehlten in der ersten Ausgabe von Freiligraths Uebersetzung, [1]) weil er sie selbst noch nicht zu Gesicht bekommen hatte; denn er verfertigte seine Uebersetzung nach einem Nachdrucke, der Coleridges Glossen nicht aufwies.

Neben solchen mehr auffallenden Stellen begegnet man natürlich auch kleineren Ungenauigkeiten. Manchen Vers musste Freiligrath farbloser übersetzen, als er ihn im Original vorfand, weil Reim und Metrik die genaue Wiedergabe verhinderten, während andererseits auch einmal ein kleiner Zusatz notwendig wurde. Oft aber ist er bewusst vom Original abgewichen. Vor allem häufig findet sich die Anwendung des Präsens, wo das Original das Präteritum hat (z. B. „Alter Matrose“ I, 14, 70 ff. u. s. w.); Freiligrath erreicht dadurch grössere Lebhaftigkeit in der Schilderung. Den gleichen Zweck verfolgt er durch ein anderes Verfahren, nämlich durch

---

[1]) Vgl. Buchner I, 289.

Litteratur mich so manni
hätte als gerade die eng
von jeher kalt gelassen,
Victor Hugo, Alph. de L
Janin, Alfr. de Vigny,
und andere die Fesseln
Allongeperücken des sie
schmack ihrer Nation ge
dem Genius gallischer
Hugos unvergleichlicher
genden Sätze lassen u
genaue Kenntnis der
dem er auf die Holländ
er fort: „Wie ganz a
der Batavier schreitet
Albion einher! Zwis
A und O englischer
Dichteralphabet (dies
wie hat namentlich
die nicht nur mit d
lands auf gleicher,
stehen als sie! De
Moore, der Ettriksc
tasiereiche Coleridg
und, um der all
fähigen Liste schr
listen neben den
W. Scott der gei
Devereux, Eugen
nicht mit Achtu
sie angehören?“
aus[1]): „Hätte i
lands, wenn ich
Englisch verste
fast noch eine
heiten sind n

[1]) a. a. O.

musste. Ihn, der schon als
gespinste hatte, und der treu
sste diese nüchterne Verstandes-
er da Besseres thun, um der
an jedem Abend von neuem
s sich in das Reich der Poesie
u eigenem dichterischen Schaffen
d Inspiration fehlte, so griff er
ftsmittel, das ihm früher grosse
erbaute sich an fremden Dich-
metschte.
in der That damals über eine
alenten. Die bedeutendsten von
geführte Briefstelle; doch wären
e andere anzureihen.
auch ein rein äusserlicher Um-
ass Freiligrath seine Uebersetzer-
uf die englische Poesie ausdehnte.
n Französischen zur Phrase, weil
ndriners in ihr fast unumschränkt
sie dagegen hat eine grosse Fülle
htigter Versmasse, die ungefähr
n sind, sich zu wahren gewusst.
glische und das Deutsche als zwei
Sprachfamilie, wie sie schon Klop-
nstruktionen, Wendungen, Bildern
keit auf, die zum Uebersetzen aus
förmlich einlädt. Oft kann man
he übersetzen, ohne auch nur ein
lbst die Reime sind vielfach die-
n „My heart is in the Highlands“
gen sind natürlich für jeden, der
ine Muttersprache einführen will.

Freiligraths für englische Poesie
erster Band te“ (1838)
ungen vi us

chen enthält. Nicht alle Namen allerdings, von en Briefen die Rede ist, wird man in der Ausgabe und in den späteren finden. Von Byron z. B. steht „Gesammelten Dichtungen“ überhaupt nichts, von el weniger, als man nach den häufigen Aeusserungen sen Dichter annehmen sollte. Freiligrath hat eben, schon bei der Besprechung der Uebersetzungen aus anzösischen hervorgehoben wurde, unerbittliche Kritik on seinen Arbeiten geübt und nur das Beste in die geen Ausgaben aufgenommen. Die von 1838 bringt S. T. Coleridges „Alten Matrosen“, 10 Gedichte von ter Scott, 26 von Thomas Moore, 13 Lieder von ert Burns, je 2 von Robert Southey und Thomas mpbell, je 1 von Charles Lamb, John Keats und licia Hemans. Die Entstehungszeiten und Einzelveröffentchungen dieser Uebersetzungen reichen bis ins Jahr 1829 urück.

Die blossen Namen der einzelnen Verfasser thun dar, dass Freiligrath schon in dieser Auswahl von Uebersetzungen eine Probe seines vielseitigen Könnens gibt. Denn wie verschieden sind die einzelnen Dichter nicht in ihrem Stil, in der Wahl und Behandlungsweise ihrer Stoffe! Der „Alte Matrose“ von Coleridge[1]) ist ein Romanzencyklus, in dem ein alter Seemann einem durch seinen unwiderstehlichen Blick zurückgehaltenen Hochzeitsgast sein Schicksal erzählt. Er hat schwere Sünde auf sich geladen, indem er einen Albatros, ein Geschöpf Gottes, aus Uebermut niederschoss. Diese Sünde treibt ihn ruhelos von Land zu Land, um den Menschen Liebe gegen alle Wesen zu predigen. Dieser an sich eigentlich absurde Stoff ist mit meisterhafter Technik von Coleridge behandelt worden. Die Stimmungen, die er mit seinen Worten und kurzen Versen hervorruft, besonders die des Grausens, üben eine bestrickende Wirkung auf den Leser aus. — Ganz andrer Natur sind die Lieder Walter Scotts, die in der Ausgabe von 1838 dem „Alten Matrosen“ folgen. Sie führen

ridge vgl. The Poems of Samuel Taylor Coleridge. r by Ferdinand Freiligrath, Leipzig 1860. — die englische Romantik, Berlin 1886.

und seine Familie verdienen musste. Ihn, der schon als Lehrling den Kopf voller Hirngespinste hatte, und der treu an seinen Idealen festhielt, musste diese nüchterne Verstandesthätigkeit anekeln. Konnte er da Besseres thun, um der Entmutigung, die sich seiner an jedem Abend von neuem bemächtigte, zu entfliehen, als sich in das Reich der Poesie zu flüchten? Da ihm aber zu eigenem dichterischen Schaffen oft die notwendige Ruhe und Inspiration fehlte, so griff er wieder zu dem alten Auskunftsmittel, das ihm früher grosse Dienste geleistet hatte: er erbaute sich an fremden Dichtungen, indem er sie verdolmetschte.

Und England verfügte in der That damals über eine Fülle von dichterischen Talenten. Die bedeutendsten von ihnen erwähnt die oben angeführte Briefstelle; doch wären diesen Namen noch manche andere anzureihen.

Wahrscheinlich hat aber auch ein rein äusserlicher Umstand dazu beigetragen, dass Freiligrath seine Uebersetzerthätigkeit immer mehr auf die englische Poesie ausdehnte. Schon die Form drängt im Französischen zur Phrase, weil die starre Metrik des Alexandriners in ihr fast unumschränkt herrscht. Die englische Poesie dagegen hat eine grosse Fülle unter einander gleichberechtigter Versmasse, die ungefähr dieselben wie im Deutschen sind, sich zu wahren gewusst. Ausserdem weisen das Englische und das Deutsche als zwei Schwestern einer einzigen Sprachfamilie, wie sie schon Klopstock genannt hat, in Konstruktionen, Wendungen, Bildern und Worten eine Aehnlichkeit auf, die zum Uebersetzen aus einer Sprache in die andre förmlich einlädt. Oft kann man englische Verse ins Deutsche übersetzen, ohne auch nur ein Wort ändern zu müssen; selbst die Reime sind vielfach dieselben. (Man denke z. B. an „My heart is in the Highlands“ u. s. w.) Solche Erwägungen sind natürlich für jeden, der fremde Litteraturen in seine Muttersprache einführen will, mitbestimmend.

Der starken Vorliebe Freiligraths für englische Poesie entspricht es auch, dass sein erster Band „G e d i c h t e“ (1838) neben den eigenen Schöpfungen viele Uebersetzungen aus

dem Englischen enthält. Nicht alle Namen allerdings, von denen in den Briefen die Rede ist, wird man in der Ausgabe von 1838 und in den späteren finden. Von Byron z. B. steht in den „Gesammelten Dichtungen“ überhaupt nichts, von Burns viel weniger, als man nach den häufigen Aeusserungen über diesen Dichter annehmen sollte. Freiligrath hat eben, wie ja schon bei der Besprechung der Uebersetzungen aus dem Französischen hervorgehoben wurde, unerbittliche Kritik an allen seinen Arbeiten geübt und nur das Beste in die gedruckten Ausgaben aufgenommen. Die von 1838 bringt nun S. T. Coleridges „Alten Matrosen“, 10 Gedichte von Walter Scott, 26 von Thomas Moore, 13 Lieder von Robert Burns, je 2 von Robert Southey und Thomas Campbell, je 1 von Charles Lamb, John Keats und Felicia Hemans. Die Entstehungszeiten und Einzelveröffentlichungen dieser Uebersetzungen reichen bis ins Jahr 1829 zurück.

Die blossen Namen der einzelnen Verfasser thun dar, dass Freiligrath schon in dieser Auswahl von Uebersetzungen eine Probe seines vielseitigen Könnens gibt. Denn wie verschieden sind die einzelnen Dichter nicht in ihrem Stil, in der Wahl und Behandlungsweise ihrer Stoffe! Der „Alte Matrose“ von Coleridge[1]) ist ein Romanzencyklus, in dem ein alter Seemann einem durch seinen unwiderstehlichen Blick zurückgehaltenen Hochzeitsgast sein Schicksal erzählt. Er hat schwere Sünde auf sich geladen, indem er einen Albatros, ein Geschöpf Gottes, aus Uebermut niederschoss. Diese Sünde treibt ihn ruhelos von Land zu Land, um den Menschen Liebe gegen alle Wesen zu predigen. Dieser an sich eigentlich absurde Stoff ist mit meisterhafter Technik von Coleridge behandelt worden. Die Stimmungen, die er mit seinen Worten und kurzen Versen hervorruft, besonders die des Grausens, üben eine bestrickende Wirkung auf den Leser aus. — Ganz andrer Natur sind die Lieder Walter Scotts, die in der Ausgabe von 1838 dem „Alten Matrosen“ folgen. Sie führen

[1]) Ueber Coleridge vgl. The Poems of Samuel Taylor Coleridge. With a Biographical Memoir by Ferdinand Freiligrath, Leipzig 1860. — Alois Brandl, Coleridge und die englische Romantik, Berlin 1886.

kommt die Jagd“ bekannt ist, noch einmal bedient. Aber es giebt noch untrüglichere Beweise von der Vorliebe des deutschen Dichters für den „wackeren Pflüger von Ayrshyre“. Immer und immer wieder thut Freiligrath in seinen Briefen seiner Erwähnung; im Jahre 1854 ist es ihm vergönnt, die Stätten aufzusuchen, wo Burns seine Weisen ertönen liess, und in einem schönen, leider nicht beendeten Liede, das in der Form an Burns erinnert, feiert er diesen Tag, der ihm einen unerwarteten Genuss bereitet hatte.[1])

Nicht unmöglich ist es ferner, dass das oben nur genannte Southeysche Gedicht „Die Stechpalme“ Freiligrath zu seinem frühesten Gedichte, das er selbst der Aufnahme in die „Gesammelten Dichtungen“ gewürdigt hat, d. i. zu „Moosthee“ angeregt hat. In beiden Gedichten bildet eine Pflanze den Ausgangspunkt einer sehr poetischen Allegorie, in der der Dichter ausführt, er wünsche, dass sein Leben sich so wie der Entwicklungsgang der betrachteten Pflanze abspielen möge. Ja sogar Einzelheiten sind dieselben, wie z. B. am Schluss der Vergleich des Alters mit dem Winter. Man ist um so eher berechtigt, einen gewissen Einfluss des Southeyschen Gedichtes hier anzunehmen, als „Moosthee“ in einem so jugendlichen Alter (16 Jahre!) geschrieben wurde. Man muss erstaunen über den Gedankenreichtum des Gedichtes und über die Einkleidung desselben, und es wäre merkwürdig, wenn dies alles ganz selbständig aus dem Geist des jungen Freiligrath geflossen sein sollte.

Selbst in dieser ersten Sammlung von Uebersetzungen lassen sich schon hier und da soziale und politische Anklänge vernehmen; jene in Scotts „Pilger“, der vor der Thür der Reichen umkommen muss, diese in Moores „Peace to the slumberers“, das dem Eroberer flucht, und im „Song of war“, der zum Kampf gegen den Despoten auffordert.

Eine Periode grosser innerer Revolution trennt den Freiligrath des Jahres 1838 von dem Freiligrath, den man vier Jahre später kennen lernt. Als sich der Dichter im Herbst 1838 in dem rheinischen Städtchen Unkel niederliess,

[1]) a. a. O. II, 285/286.

genoss er zum ersten Mal die ungetrübte Freude, sich ganz seinen poetischen Neigungen hingeben zu können. Erhöht wurde dieses Gefühl durch seine bald darauf stattfindende Verlobung mit Ida Melos, die seinen ersten wahren Liebesfrühling Knospen treiben liess. Hier im stillen Winkel am Rhein erkannte Freiligrath erst so recht, dass nicht nur die fernen Länder des Orients oder Amerikas mit der Ursprünglichkeit ihrer Kultur Stoff zu Liedern geben können, sondern dass die schöne Heimat genug des Reizvollen für ein sehendes Dichtergemüt biete. Und dass sich dieser Wandel in ihm bewusst vollzog, drückte er klar in den Schlussworten des „Freistuhls zu Dortmund" aus:

„Die Palme dorrt, der Wüstenstaub verweht:
An's Herz der Heimat wirft sich der Poet,
Ein Anderer und doch derselbe!"

In engem Zusammenhange damit steht es, wenn der neu erwachende Sinn für die Heimat Freiligraths Aufmerksamkeit gleichzeitig auf die Vorgänge, die sich im Vaterlande abspielten, hinlenkte. Er brauchte nicht mehr die allgemeine Teilnahme für alte, vom heimatlichen Herd losgerissene Negersklaven in Anspruch zu nehmen oder in gefühlvollen Liedern den Schmerz von der Welt unverstandener Menschen zum Ausdruck bringen — seine nächste Umgebung bot würdigere Gegenstände zu schmerzlichen Betrachtungen. Wenn Freiligrath auch früher schon einmal gelegentlich einen Stoff aus der Tagesgeschichte, wie z. B. in der „Irischen Witwe", behandelt hatte, so ist doch dieses Gedicht nicht mit den späteren politischen auf eine Stufe zu stellen. Der Dichter zieht darin keine Schlüsse aus der verabscheuenswerten That, kein Wort fordert zum Aufruhr gegen die Bedrücker auf. Später ist aber gerade die Einkleidung Nebensache und eigentlich nur der Tendenz wegen da. Denn mit den vierziger Jahren beginnt allerorten eine Zeit der unruhigsten Gährung im Volke, das die Verwirklichung der ersehnten Freiheiten in immer weitere Ferne hinausgerückt sieht; und obgleich Freiligrath am Anfange noch aller parteipolitischen Thätigkeit fern stand, konnte er doch auf die Dauer in dem Streit der Meinungen, der immer heftiger zu toben begann, nicht schweigen.

Seiner ganzen geistigen Veranlagung entsprechend stellte er sich darum bald auf die Seite derer, die rücksichtslos gegen jede Art der Unterdrückung kämpften. Mit glühender Begeisterung flossen ihm da die Verse von den Lippen, in denen er sein Ideal verfocht. So entstand 1844 jene Sammlung politischer Gedichte, „Ein Glaubensbekenntnis“ genannt, die wohl wie wenige andere die Stimmung des Volkes in jener drangvollen Zeit veranschaulicht.

Bei diesem jähen Uebergang Freiligraths in das Lager der politischen Dichter darf man wohl nach Vorbildern suchen, die dem „Wüstendichter“ den Weg gewiesen haben. Nun standen ihm ja in Deutschland selbst Hoffmann v. Fallersleben, Prutz, Herwegh u. a. m. als Kampfgenossen zur Seite; aber man wird doch auch der Einflüsse gedenken müssen, die von aussen nach Deutschland wirkten. Denn wie die ganze Bewegung von aussen, nämlich von Frankreich mit seinen häufigen Staatsumwälzungen kam, so sind auch die dichterischen Vorbilder dort zu suchen. Und wie schon früher gezeigt worden ist, haben in der That V. Hugo, Lamartine u. a. Freiligrath auch in dieser Hinsicht beeinflusst. Aber unmittelbare Beziehungen zwischen ihnen und Freiligrath auf dem Gebiete der politischen Dichtung festzustellen, ist kaum möglich. Dagegen genügt schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis des „Glaubensbekenntnisses“, um eine andere Quelle politisch-poetischer Anregung für Freiligrath zu erkennen: englische und amerikanische Dichtungen. Das kann auch nicht Wunder nehmen; strebte doch die ganze politische Bewegung in Deutschland, wenn sie auch von Frankreich ausging, auf das Erreichen eines Ideals hin, dem England und Amerika schon verhältnismässig nahe gekommen waren. Darauf deuten im „Glaubensbekenntnis“ die Uebersetzungen „Die Winde“ nach dem Amerikaner William Cullen Bryant, „Trotz alledem!“ nach Robert Burns, „England an Deutschland“ nach Thomas Campbell und „Der Baum auf Rivelin“ nach Ebenezer Elliot. Auch ist dem zweiten Teile des „Glaubensbekenntnisses“ ein Motto aus Felicia Hemans' „Waldheiligtum“ vorangestellt.

Wenn auch Freiligrath immer nur „nach“ Cullen Bryant, Burns u. s. w. sagt, so entfernen sich die Uebersetzungen doch nie so weit vom Original, dass man etwa nur von einer freien Umdichtung reden könnte. Sie sind im allgemeinen getreu und poetisch ausgeführt.

Alle vier Gedichte preisen natürlich die Freiheit als höchstes Gut der Menschen und fluchen denen, die sie beschränken wollen. In den „Winden“ wird das Toben eines Gewittersturmes geschildert; aber — fährt der Dichter fort — eine noch viel stärkere Macht, als den Elementen innewohnt, sitzt auf Europas Thronen, eine Macht, die mit Waffen allen Widerstand erstickt. In schönen Versen spricht er zum Schluss die Hoffnung aus, dass, wenn die Freiheit einst ihre Ketten abschütteln werde, nicht Blut der Preis des Sieges sein möge:

„Nein, wie der Frühling mög' er leis erstehn,
Der, was ihn fesselt, bricht mit sanfter Macht:
Wie Odem Gottes naht sein schaffend Wehn: —
Da springt das Eis, der Born entquillt dem Schacht.
Aus dunklem Kerker schiesst die Blum' in Hast:
Der Wald erklingt nach langer, dumpfer Rast:
Morgen und Abend, sich begegnend fast,
Erdrücken zwischen sich die alte Nacht.“

Man wird durch dieses Gedicht an das schöne Freiligrathsche „Am Baum der Menschheit . . .“ erinnert. Aus beiden spricht derselbe versöhnliche Ton, den Freiligrath bald mit einem zornigeren vertauschte. Auch der Vergleich mit dem geheimnisvollen Weben der Natur findet sich in dem deutschen Gedichte (Str. 6):

„Der du die Blumen aus einander faltest,
O Hauch des Lenzes, weh' auch diese an!
In ihrem tiefsten, stillsten Heiligtume,
O, küss' sie auf zu Duft und Glanz und Schein: —
Herr Gott im Himmel, welche Wunderblume
Wird einst vor allen dieses Deutschland sein!“

„Trotz alledem!“ dagegen ist ein richtiges Kampflied. Es preist den Wert des freien, wenn auch armen Mannes gegenüber dem Unwert des in goldener Uniform steckenden Grossen. Dieses Thema wird ja bei Freiligrath häufig angeschlagen, z. B. in „Von unten auf“, „Requiescat“ u. s. w.,

und der frische, trotzige Ton dieses Liedes mit seinem selbstbewussten Refrain veranlasste ihn später (1848) zu einer Variante über das gleiche Thema, das sein Wahlspruch für's Leben blieb.

„England an Deutschland" fordert die Deutschen, die Erfinder der Schiesswaffen, der Uhr und der Buchdruckerkunst, auf, sich der ihnen dadurch gegebenen rohen äusseren wie geistigen Kraft zu bedienen, um ihr Joch abzuschütteln. Noch im Jahre 1868, als Freiligrath ein Festgedicht zu Guttenbergs vierhundertjährigem Todestage verfasste, klingt dieser Gedanke in ihm wider.

Im „Baum auf Rivelin" endlich warnt der Dichter die Könige: wie eine starke Eiche, die vielen Stürmen getrotzt hat, mitunter bei einem geringen Hauche umstürzt, könne einst auch ein Säuseln die Könige, die so oft den Aufruhr unterdrückt haben, zu Fall bringen. Auch in einem eigenen Gedichte, „Der Wisperwind", spricht Freiligrath von dem Winde, der die Königsthrone umbläst.

Ferner gab Freiligrath zweien seiner politischen Lieder eine Einkleidung, die er seiner Beschäftigung mit der englischen Litteratur verdankte. „Hamlet" ist das eine; es vergleicht Deutschland mit dem energielosen Helden der Shakespearischen Tragödie. Das andere beginnt mit der Anspielung auf eine schottische Sitte, deren Kenntnis Freiligrath unzweifelhaft aus Scotts „Fräulein vom See" geschöpft hat:

„Ihr kennt die Sitte wohl der Schotten: —
Galt es ein rasch Zusammenrotten,
Aufglühte dann der Feuerbrand.
Gelöscht in Blut an beiden Enden,
Krieg heischend, liess er sich entsenden
Von Haus zu Haus, von Hand zu Hand." —

1846 erschien bei J. G. Cotta, Stuttgart und Tübingen, ein Band „Englische Gedichte aus neuerer Zeit" von Ferdinand Freiligrath. Er enthält eine reiche Auswahl von Uebersetzungen aus der neueren englischen Lyrik. Beinahe die Hälfte sind Uebersetzungen aus Felicia Hemans (33 Gedichte, von denen 9 von Freiligraths Gattin übertragen sind, sowie das grosse Epos „Das Waldheiligtum"). Ausser

diesen sind in den Band noch aufgenommen: 6 Gedichte von L. E. Landon, 4 Gedichte und ein grosses Bruchstück aus dem Epos „Thalaba der Zerstörer" von Southey, 15 Gedichte von Alfred Tennyson, 6 von Henry W. Longfellow (eins wieder von Frau Freiligrath übersetzt), je zwei Uebersetzungen aus Mary Howitt und William Wordsworth, je eine aus William Cowper, John Wilson, Barry Cornwall, Thomas Moore, Richard Monckton Milnes und Ebenezer Elliott. Wenn auch, wie Freiligrath in der Vorrede hervorhebt, eine grosse Anzahl dieser Uebersetzungen schon lange vor dem Jahre 1846 angefertigt worden ist, so müssen sie doch einerseits Freiligrath im Jahre ihrer Veröffentlichung noch hinreichend angezogen haben, und andererseits mag er manchen damals noch den letzten Schliff gegeben haben.

Der Umstand, dass vieles schon aus älterer Zeit stammt, erklärt auch den merkwürdigen Unterschied, der zwischen dieser Sammlung von Uebersetzungen und der eigenen Dichtung Freiligraths aus jener Zeit besteht: in dem starken Bande findet sich kaum einmal ein Lied von ausgeprägt politischem Charakter, während Freiligrath doch gerade 1846 seine wildesten politischen Lieder veröffentlichte, die schon in ihrem gemeinsamen Titel „Ça ira" Gedanken an blutige Revolution wachriefen. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass auch V. Hugo seine „Feuilles d'Automne", diese „pauvres vers désintéressés", in eine Zeit der lebhaftesten politischen Bewegung hinausschleudert; vielleicht kann man für das gleiche Beginnen Freiligraths, für das allerdings wohl pekuniäre Erwägungen mitbestimmend waren, auch ähnliche Motive annehmen, wie V. Hugo in der Vorrede zu den „Herbstblättern" angibt: „Si l'auteur publie, dans ce mois de novembre 1831, „les Feuilles d'Automne", c'est que le contraste entre la tranquillité de ces vers et l'agitation fébrile des esprits lui a paru curieux à voir au grand jour. Il ressent, en abandonnant ce livre inutile au flot populaire qui emporte tant d'autres choses meilleures, un peu ce mélancolique plaisir qu'on éprouve à jeter une fleur dans un torrent, et à voir ce qu'elle devient". [1])

[1]) Vgl. Sarrazin, S. 29.

[illegible] zu sicher [illegible] allgemeinen ge- [illegible] gedrängten Leh- [illegible] eines [illegible] Vater- [illegible] Verhältnisse verlassen [illegible] jungen Sohn [illegible] seine Gemahlin [illegible] Amerika, wo [illegible] eine neue Hei- mat [illegible] Gedichte von F. He[illegible] Übersetzung „Das bessere Land" [illegible] sind durch- aus [illegible] ihre Helden oder Heldinnen [illegible], bald auf [illegible] oder amerikanischem Boden. [illegible] wie „Englands Toten" [illegible] erprobten Ruhm englischer Waffentaten preisen, teils aber auch rein lyrische Ergüsse, die des Menschen Leid und Freud' in sanften Versen besingen. Schwermütige Grübelei dagegen spricht aus den sechs Gedichten von Laetitia Elisabeth Landon. Treue Liebe bis in den Tod verherrlicht „Der spanische Page"; „Erwartung" drückt das unbestimmte Sehnen eines einsamen Mädchens aus, während „Der Hirtenknabe" das reine Glück der in einfachen Verhältnissen Lebenden preist. „Das unbekannte Grab" handelt von dem Schicksal eines verschollenen Sängers. „Die alte Zeit" beklagt das Schwinden der alten Zustände, und in dem letzten Liede, das sie gesungen hat, „Der Nordstern" überschrieben, ruft die Dichterin den Freunden in ihrer Heimat ein letztes Lebewohl zu; kurz darauf fand sie einen tragischen Tod. Die 15 Gedichte Tennysons, deren Verdeutschung wir Freiligrath verdanken, zeigen fast durchweg Balladencharakter; doch tritt im einzelnen auch das lyrische und das reflektierende Element stark hervor. In allen aber fesselt der Dichter den Leser durch die Wärme seiner Empfindung und den Wohllaut seiner Verse. Glückliche oder verschmähte Liebe sind die Hauptthemata, die behandelt werden, liebliche Naturschilderungen fehlen nicht, alte Sagenstoffe

erstehen in neuer Form; auch soziale wie humoristisch-satirische Anspielungen finden sich an einigen Stellen. Später hat Freiligrath noch zwei Tennysonsche Gedichte, „Der Bach“ und „Wiegenlied“, übersetzt. — Aehnlichen Inhalt zeigen die sechs Proben Longfellowscher Lyrik, die Freiligrath in dem Bande von 1846 mitteilt, und an die hier zugleich die aus späterer Zeit stammenden „An ein altes dänisches Liederbuch“, „Sonnenlicht und Mondlicht“, „Vox populi“ und „Belisar“ angereiht werden mögen.

Longfellow wählt gern geschichtliche Stoffe, mögen diese nun dem Altertum, der skandinavischen Vorzeit oder dem Mittelalter entnommen sein. Besonders liebt er die bürgerstolzen Zeiten des letzteren, wie „Der Belfried von Brügge“ und „Nürnberg“ beweisen. Aber auch rein lyrische Töne versteht er anzuschlagen, z. B. im „Regentag“ und in „Sonnenlicht und Mondlicht“; die an die Beschützer der Sklaverei gerichtete „Warnung“ spielt schon in das Gebiet der politischen Dichtung hinüber. — Dem Umfange nach nehmen die Uebersetzungen aus Robert Southey unter den „Englischen Gedichten aus neuerer Zeit“ den zweiten Platz ein. Denn ausser vier Einzelgedichten, zu denen noch aus den früheren Ausgaben „Die Stechpalme“ und „Der Inchcap-Felsen“ hinzutreten, hat Freiligrath noch das umfangreiche Bruchstück aus „Thalaba“ übersetzt. Wenn sie erst jetzt behandelt werden, so liegt dies im wesentlichen daran, dass Southey in der Reihe der Dichter, die vorher erwähnt worden sind, allein steht. Seine Poesie führt dem Leser mit Vorliebe abenteuerliche Gegenstände und Ereignisse vor Augen, die eine gewaltige Phantasie, verbunden mit lebhaftem Empfinden für die Schönheiten der Natur, verraten; nur zweimal, in den „Klagen der Armen“, einem sozialen Gedicht, das den Reichen das Elend der Armen vorhält, und in der „Schlacht von Blenheim“ mit ihrer Verspottung der grossen Waffenthaten, die nur um des Ehrgeizes willen unternommen werden, sieht man den Dichter realen Verhältnissen zugewendet. Sonst schweift seine Phantasie in die weite Ferne. „Der Inchcap-Felsen“ berichtet von der Bestrafung eines wilden Seeräubers für frevelhaftes Beginnen. Die Satire gewinnt die Oberhand in „Sankt Romuald“,

schäftigte sich Freiligrath mit Vorliebe mit französischen und englischen Dichtern; ja es ist geradezu auffallend, dass sich in seinem ganzen Briefwechsel keine Aeusserung über Goethe, Schiller und andre grosse deutsche Dichter findet (diejenigen ausgenommen, denen er persönlich nahe stand), während allgemeine und eingehendere Urteile über fremde, besonders englische Dichter häufig gefällt werden. Und wenn Freiligrath in dem Lebenslauf, den er 1835 an Gustav Schwab schickte, von sich selbst u. a. sagt[1]): „Mein böser Stern wollte, dass ich zu jener Zeit grade neben meinen Schulstudien nichts eifriger betrieb als die Lektüre Walter Scottscher Romane. Ich dachte an nichts als an die Nebelhaiden des Hochlands und die auf ihnen vagabundierenden Bettler und Zigeunerinnen. Was Wunder, wenn ich dem Rufe nach dem Herzen von Midlothian, nach dem Sitze des Wizard of the North nicht widerstehen konnte", so ist dies der beste Beweis dafür, dass seine Phantasie durch W. Scott mächtig angeregt wurde, und bis zu einem gewissen Grade gilt dasselbe von den andern englischen Dichtern.

Dennoch dürfte es schwer und wohl nur in einigen Fällen möglich sein, unmittelbare Beziehungen zwischen diesen frühesten Uebersetzungen aus dem Englischen und irgend welchem Freiligrathschen Gedichte festzustellen. Der Gesamtcharakter der ersteren ist indessen derselbe wie der von Freiligraths eigener Dichterthätigkeit jener Jahre, wenn man von den durch V. Hugo beeinflussten Gedichten absieht. Es ist jene erste Periode Freiligraths, die der reinen Poesie um ihrer selbst willen gewidmet war. Häufig trägt diese Poesie noch ein süsslich-lyrisches Gepräge nach Matthissonscher Art. Hiebei wird man z. B. mehreren Mooreschen Liedern einen gewissen Einfluss auf Freiligrath einräumen müssen. Denn trotz mancher Schönheiten sind sie oft nicht frei von überschwenglicher Sentimentalität, so z. B. „This world is all a fleeting show“ und vor allem „There comes a time“. Auch ist Moores Sprache reich an biblischen Anklängen, was vielleicht den jungen deutschen Dichter in der Behandlung

[1]) a. a. O. I, 148/149.

biblischer Stoffe und im Gebrauch biblischer Ausdrücke bestärkt hat.

Die Neigung Freiligraths zu dem „Alten Matrosen“ wird man gleichfalls verstehen. Hier zog ihn das Phantastische des Stoffes an, wie er ja noch 1838 daran dachte,[1]) Coleridges „Christabel“, das sich in derselben Atmosphäre bewegt, zu übersetzen. Ueberhaupt knüpften viele innere Bande Freiligrath an die Dichter der Seeschule. Am wenigsten fühlte er sich, wie schon erwähnt, zu Southey hingezogen, während Coleridge und Wordsworth ihn sympathisch berührten. Ihre poetische Verherrlichung des einfachen häuslichen Glücks und ihre hingebende Liebe zur Natur, die sich bei Coleridge und Southey noch mit der Vorliebe für das Ungewöhnliche paarten, fanden in seinem Herzen lebhaften Widerhall.

Von den beiden grossen schottischen Dichtern, Walter Scott und Robert Burns, wurde Freiligrath wieder in andere Gebiete eingeführt. Sinn für die Vergangenheit des Vaterlandes und treue Anhänglichkeit an den heimischen Boden mit seinen Bewohnern, verknüpft mit romantischer Erfindungsgabe, sind die hervorstechendsten Züge von Scotts Poesie, und ähnliche Eigenheiten, nur individueller empfunden und einfacher ausgesprochen, verleihen den Burnsschen Liedern ihren besonderen Stempel. Und diese Hochlandsballaden und Liebeslieder finden in der That ihren Nachhall in Freiligrathschen Gedichten. Auch der deutsche Dichter ist ein treuer Sohn seiner westfälischen Heimat geblieben, auch er hat mit beredten Worten deren Stammeseigenart gepriesen und manches Ereignis aus ihrer Geschichte besungen. Wenn sich den Burnsschen Liebesliedern nur wenige Freiligrathsche Dichtungen gegenüberstellen lassen, so liegt dies zum grössten Teil an dem unglücklichen Verhältnis des deutschen Dichters zu Lina Schollmann. Als er aber 1840 seiner Liebe zu Ida Melos in drei schönen Liedern Ausdruck gab, that er dies nach Burnsscher Art, wie das schon die Form von „Mit Unkraut“ beweist. Viel später hat sich Freiligrath übrigens in dem „Weihnachtslied für meine Kinder“ dieser selben Form, die uns aus dem Burnsschen Liede „Nun kommt der Herbst, nun

[1]) a. a. O. I, 288.

kommt die Jagd" bekannt ist, noch einmal bedient. Aber es giebt noch untrüglichere Beweise von der Vorliebe des deutschen Dichters für den „wackeren Pflüger von Ayrshyre". Immer und immer wieder thut Freiligrath in seinen Briefen seiner Erwähnung; im Jahre 1854 ist es ihm vergönnt, die Stätten aufzusuchen, wo Burns seine Weisen ertönen liess, und in einem schönen, leider nicht beendeten Liede, das in der Form an Burns erinnert, feiert er diesen Tag, der ihm einen unerwarteten Genuss bereitet hatte.[1])

Nicht unmöglich ist es ferner, dass das oben nur genannte Southeysche Gedicht „Die Stechpalme" Freiligrath zu seinem frühesten Gedichte, das er selbst der Aufnahme in die „Gesammelten Dichtungen" gewürdigt hat, d. i. zu „Moosthee" angeregt hat. In beiden Gedichten bildet eine Pflanze den Ausgangspunkt einer sehr poetischen Allegorie, in der der Dichter ausführt, er wünsche, dass sein Leben sich so wie der Entwicklungsgang der betrachteten Pflanze abspielen möge. Ja sogar Einzelheiten sind dieselben, wie z. B. am Schluss der Vergleich des Alters mit dem Winter. Man ist um so eher berechtigt, einen gewissen Einfluss des Southeyschen Gedichtes hier anzunehmen, als „Moosthee" in einem so jugendlichen Alter (16 Jahre!) geschrieben wurde. Man muss erstaunen über den Gedankenreichtum des Gedichtes und über die Einkleidung desselben, und es wäre merkwürdig, wenn dies alles ganz selbständig aus dem Geist des jungen Freiligrath geflossen sein sollte.

Selbst in dieser ersten Sammlung von Uebersetzungen lassen sich schon hier und da soziale und politische Anklänge vernehmen; jene in Scotts „Pilger", der vor der Thür der Reichen umkommen muss, diese in Moores „Peace to the slumberers", das dem Eroberer flucht, und im „Song of war", der zum Kampf gegen den Despoten auffordert.

Eine Periode grosser innerer Revolution trennt den Freiligrath des Jahres 1838 von dem Freiligrath, den man vier Jahre später kennen lernt. Als sich der Dichter im Herbst 1838 in dem rheinischen Städtchen Unkel niederliess,

[1]) a. a. O. II, 285/286.

genoss er zum ersten Mal die ungetrübte Freude, sich ganz seinen poetischen Neigungen hingeben zu können. Erhöht wurde dieses Gefühl durch seine bald darauf stattfindende Verlobung mit Ida Melos, die seinen ersten wahren Liebesfrühling Knospen treiben liess. Hier im stillen Winkel am Rhein erkannte Freiligrath erst so recht, dass nicht nur die fernen Länder des Orients oder Amerikas mit der Ursprünglichkeit ihrer Kultur Stoff zu Liedern geben können, sondern dass die schöne Heimat genug des Reizvollen für ein sehendes Dichtergemüt biete. Und dass sich dieser Wandel in ihm bewusst vollzog, drückte er klar in den Schlussworten des „Freistuhls zu Dortmund“ aus:

„Die Palme dorrt, der Wüstenstaub verweht:
An's Herz der Heimat wirft sich der Poet,
Ein Anderer und doch derselbe!“

In engem Zusammenhange damit steht es, wenn der neu erwachende Sinn für die Heimat Freiligraths Aufmerksamkeit gleichzeitig auf die Vorgänge, die sich im Vaterlande abspielten, hinlenkte. Er brauchte nicht mehr die allgemeine Teilnahme für alte, vom heimatlichen Herd losgerissene Negersklaven in Anspruch zu nehmen oder in gefühlvollen Liedern den Schmerz von der Welt unverstandener Menschen zum Ausdruck bringen — seine nächste Umgebung bot würdigere Gegenstände zu schmerzlichen Betrachtungen. Wenn Freiligrath auch früher schon einmal gelegentlich einen Stoff aus der Tagesgeschichte, wie z. B. in der „Irischen Witwe“, behandelt hatte, so ist doch dieses Gedicht nicht mit den späteren politischen auf eine Stufe zu stellen. Der Dichter zieht darin keine Schlüsse aus der verabscheuenswerten That, kein Wort fordert zum Aufruhr gegen die Bedrücker auf. Später ist aber gerade die Einkleidung Nebensache und eigentlich nur der Tendenz wegen da. Denn mit den vierziger Jahren beginnt allerorten eine Zeit der unruhigsten Gährung im Volke, das die Verwirklichung der ersehnten Freiheiten in immer weitere Ferne hinausgerückt sieht; und obgleich Freiligrath am Anfange noch aller parteipolitischen Thätigkeit fern stand, konnte er doch auf die Dauer in dem Streit der Meinungen, der immer heftiger zu toben begann, nicht schweigen.

Seiner ganzen geistigen Veranlagung entsprechend stellte er sich darum bald auf die Seite derer, die rücksichtslos gegen jede Art der Unterdrückung kämpften. Mit glühender Begeisterung flossen ihm da die Verse von den Lippen, in denen er sein Ideal verfocht. So entstand 1844 jene Sammlung politischer Gedichte, „Ein Glaubensbekenntnis“ genannt, die wohl wie wenige andere die Stimmung des Volkes in jener drangvollen Zeit veranschaulicht.

Bei diesem jähen Uebergang Freiligraths in das Lager der politischen Dichter darf man wohl nach Vorbildern suchen, die dem „Wüstendichter“ den Weg gewiesen haben. Nun standen ihm ja in Deutschland selbst Hoffmann v. Fallersleben, Prutz, Herwegh u. a. m. als Kampfgenossen zur Seite; aber man wird doch auch der Einflüsse gedenken müssen, die von aussen nach Deutschland wirkten. Denn wie die ganze Bewegung von aussen, nämlich von Frankreich mit seinen häufigen Staatsumwälzungen kam, so sind auch die dichterischen Vorbilder dort zu suchen. Und wie schon früher gezeigt worden ist, haben in der That V. Hugo, Lamartine u. a. Freiligrath auch in dieser Hinsicht beeinflusst. Aber unmittelbare Beziehungen zwischen ihnen und Freiligrath auf dem Gebiete der politischen Dichtung festzustellen, ist kaum möglich. Dagegen genügt schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis des „Glaubensbekenntnisses“, um eine andere Quelle politisch-poetischer Anregung für Freiligrath zu erkennen: englische und amerikanische Dichtungen. Das kann auch nicht Wunder nehmen; strebte doch die ganze politische Bewegung in Deutschland, wenn sie auch von Frankreich ausging, auf das Erreichen eines Ideals hin, dem England und Amerika schon verhältnismässig nahe gekommen waren. Darauf deuten im „Glaubensbekenntnis“ die Uebersetzungen „Die Winde“ nach dem Amerikaner William Cullen Bryant, „Trotz alledem!“ nach Robert Burns, „England an Deutschland“ nach Thomas Campbell und „Der Baum auf Rivelin“ nach Ebenezer Elliot. Auch ist dem zweiten Teile des „Glaubensbekenntnisses“ ein Motto aus Felicia Hemans' „Waldheiligtum“ vorangestellt.

Wenn auch Freiligrath immer nur „nach“ Cullen Bryant, Burns u. s. w. sagt, so entfernen sich die Uebersetzungen doch nie so weit vom Original, dass man etwa nur von einer freien Umdichtung reden könnte. Sie sind im allgemeinen getreu und poetisch ausgeführt.

Alle vier Gedichte preisen natürlich die Freiheit als höchstes Gut der Menschen und fluchen denen, die sie beschränken wollen. In den „Winden“ wird das Toben eines Gewittersturmes geschildert; aber — fährt der Dichter fort — eine noch viel stärkere Macht, als den Elementen innewohnt, sitzt auf Europas Thronen, eine Macht, die mit Waffen allen Widerstand erstickt. In schönen Versen spricht er zum Schluss die Hoffnung aus, dass, wenn die Freiheit einst ihre Ketten abschütteln werde, nicht Blut der Preis des Sieges sein möge:

„Nein, wie der Frühling mög' er leis erstehn,
Der, was ihn fesselt, bricht mit sanfter Macht;
Wie Odem Gottes naht sein schaffend Wehn: —
Da springt das Eis, der Born entquillt dem Schacht.
Aus dunklem Kerker schiesst die Blum' in Hast:
Der Wald erklingt nach langer, dumpfer Rast:
Morgen und Abend, sich begegnend fast,
Erdrücken zwischen sich die alte Nacht.“

Man wird durch dieses Gedicht an das schöne Freiligrathsche „Am Baum der Menschheit . . .“ erinnert. Aus beiden spricht derselbe versöhnliche Ton, den Freiligrath bald mit einem zornigeren vertauschte. Auch der Vergleich mit dem geheimnisvollen Weben der Natur findet sich in dem deutschen Gedichte (Str. 6):

„Der du die Blumen aus einander faltest,
O Hauch des Lenzes, weh' auch diese an!
In ihrem tiefsten, stillsten Heiligtume,
O, küss' sie auf zu Duft und Glanz und Schein: —
Herr Gott im Himmel, welche Wunderblume
Wird einst vor allen dieses Deutschland sein!“

„Trotz alledem!“ dagegen ist ein richtiges Kampflied. Es preist den Wert des freien, wenn auch armen Mannes gegenüber dem Unwert des in goldener Uniform steckenden Grossen. Dieses Thema wird ja bei Freiligrath häufig angeschlagen, z. B. in „Von unten auf“, „Requiescat“ u. s. w.,

und der frische, trotzige Ton dieses Liedes mit seinem selbstbewussten Refrain veranlasste ihn später (1848) zu einer Variante über das gleiche Thema, das sein Wahlspruch für's Leben blieb.

„England an Deutschland“ fordert die Deutschen, die Erfinder der Schiesswaffen, der Uhr und der Buchdruckerkunst, auf, sich der ihnen dadurch gegebenen rohen äusseren wie geistigen Kraft zu bedienen, um ihr Joch abzuschütteln. Noch im Jahre 1868, als Freiligrath ein Festgedicht zu Guttenbergs vierhundertjährigem Todestage verfasste, klingt dieser Gedanke in ihm wider.

Im „Baum auf Rivelin“ endlich warnt der Dichter die Könige: wie eine starke Eiche, die vielen Stürmen getrotzt hat, mitunter bei einem geringen Hauche umstürzt, könne einst auch ein Säuseln die Könige, die so oft den Aufruhr unterdrückt haben, zu Fall bringen. Auch in einem eigenen Gedichte, „Der Wisperwind“, spricht Freiligrath von dem Winde, der die Königsthrone umbläst.

Ferner gab Freiligrath zweien seiner politischen Lieder eine Einkleidung, die er seiner Beschäftigung mit der englischen Litteratur verdankte. „Hamlet“ ist das eine; es vergleicht Deutschland mit dem energielosen Helden der Shakespearischen Tragödie. Das andere beginnt mit der Anspielung auf eine schottische Sitte, deren Kenntnis Freiligrath unzweifelhaft aus Scotts „Fräulein vom See“ geschöpft hat:

„Ihr kennt die Sitte wohl der Schotten: —
Galt es ein rasch Zusammenrotten,
Aufglühte dann der Feuerbrand.
Gelöscht in Blut an beiden Enden,
Krieg heischend, liess er sich entsenden
Von Haus zu Haus, von Hand zu Hand.“ —

1846 erschien bei J. G. Cotta, Stuttgart und Tübingen, ein Band „Englische Gedichte aus neuerer Zeit“ von Ferdinand Freiligrath. Er enthält eine reiche Auswahl von Uebersetzungen aus der neueren englischen Lyrik. Beinahe die Hälfte sind Uebersetzungen aus Felicia Hemans (33 Gedichte, von denen 9 von Freiligraths Gattin übertragen sind, sowie das grosse Epos „Das Waldheiligtum“). Ausser

diesen sind in den Band noch aufgenommen: 6 Gedichte von L. E. Landon, 4 Gedichte und ein grosses Bruchstück aus dem Epos „Thalaba der Zerstörer“ von Southey, 15 Gedichte von Alfred Tennyson, 6 von Henry W. Longfellow (eins wieder von Frau Freiligrath übersetzt), je zwei Uebersetzungen aus Mary Howitt und William Wordsworth, je eine aus William Cowper, John Wilson, Barry Cornwall, Thomas Moore, Richard Monckton Milnes und Ebenezer Elliott. Wenn auch, wie Freiligrath in der Vorrede hervorhebt, eine grosse Anzahl dieser Uebersetzungen schon lange vor dem Jahre 1846 angefertigt worden ist, so müssen sie doch einerseits Freiligrath im Jahre ihrer Veröffentlichung noch hinreichend angezogen haben, und andererseits mag er manchen damals noch den letzten Schliff gegeben haben.

Der Umstand, dass vieles schon aus älterer Zeit stammt, erklärt auch den merkwürdigen Unterschied, der zwischen dieser Sammlung von Uebersetzungen und der eigenen Dichtung Freiligraths aus jener Zeit besteht: in dem starken Bande findet sich kaum einmal ein Lied von ausgeprägt politischem Charakter, während Freiligrath doch gerade 1846 seine wildesten politischen Lieder veröffentlichte, die schon in ihrem gemeinsamen Titel „Ça ira“ Gedanken an blutige Revolution wachriefen. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass auch V. Hugo seine „Feuilles d'Automne“, diese „pauvres vers désintéressés“, in eine Zeit der lebhaftesten politischen Bewegung hinausschleudert; vielleicht kann man für das gleiche Beginnen Freiligraths, für das allerdings wohl pekuniäre Erwägungen mitbestimmend waren, auch ähnliche Motive annehmen, wie V. Hugo in der Vorrede zu den „Herbstblättern“ angibt: „Si l'auteur publie, dans ce mois de novembre 1831, „les Feuilles d'Automne“, c'est que le contraste entre la tranquillité de ces vers et l'agitation fébrile des esprits lui a paru curieux à voir au grand jour. Il ressent, en abandonnant ce livre inutile au flot populaire qui emporte tant d'autres choses meilleures, un peu ce mélancolique plaisir qu'on éprouve à jeter une fleur dans un torrent, et à voir ce qu'elle devient“.[1])

[1]) Vgl. Sarrazin, S. 29.

Felicia Hemans' „Waldheiligtum“ entbehrt ja sicher nicht jeder politischen Spitze; doch ist diese so allgemein gehalten, dass man das Werk nicht zu den politischen Dichtungen rechnen kann. Es erzählt von den Schicksalen eines edlen Spaniers, der zur Zeit der blutigsten Inquisition Vaterland, Familie und andere liebgewordene Verhältnisse verlassen muss, um im Verein mit seinem jungen Sohn (seine Gemahlin stirbt auf der Ueberfahrt) in den Urwäldern Amerikas, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual, eine neue Heimat zu suchen. Die anderen 33 übersetzten Gedichte von F. Hemans, denen hier noch die Uebersetzung „Das bessere Land“ aus der Ausgabe von 1838 angefügt sei, sind durchaus unpolitisch. Es sind teils Balladen, die ihre Helden oder Heldinnen bald in Spanien (so in den Cidballaden), bald auf indischem („Die indische Stadt“) oder amerikanischem Boden Rühmliches verrichten lassen oder, wie „Englands Tote“, den in allen Weltteilen und Ozeanen erprobten Ruhm englischer Waffenthaten preisen, teils aber auch rein lyrische Ergüsse, die des Menschen Leid und Freud' in sanften Versen besingen. — Schwermütige Grübelei dagegen spricht aus den sechs Gedichten von Laetitia Elisabeth Landon. Treue Liebe bis in den Tod verherrlicht „Der spanische Page“; „Erwartung“ drückt das unbestimmte Sehnen eines einsamen Mädchens aus, während „Der Hirtenknabe“ das reine Glück der in einfachen Verhältnissen Lebenden preist. „Das unbekannte Grab“ handelt von dem Schicksal eines verschollenen Sängers, „Die alte Zeit“ beklagt das Schwinden der alten Zustände, und in dem letzten Liede, das sie gesungen hat, „Der Nordstern“ überschrieben, ruft die Dichterin den Freunden in ihrer Heimat ein letztes Lebewohl zu; kurz darauf fand sie einen tragischen Tod. — Die 15 Gedichte Tennysons, deren Verdeutschung wir Freiligrath verdanken, zeigen fast durchweg Balladencharakter; doch tritt im einzelnen auch das lyrische und das reflektierende Element stark hervor. In allen aber fesselt der Dichter den Leser durch die Wärme seiner Empfindung und den Wohllaut seiner Verse. Glückliche oder verschmähte Liebe sind die Hauptthemata, die behandelt werden, liebliche Naturschilderungen fehlen nicht, alte Sagenstoffe

erstehen in neuer Form; auch soziale wie humoristisch-satirische Anspielungen finden sich an einigen Stellen. Später hat Freiligrath noch zwei Tennysonsche Gedichte, „Der Bach" und „Wiegenlied", übersetzt. — Aehnlichen Inhalt zeigen die sechs Proben Longfellowscher Lyrik, die Freiligrath in dem Bande von 1846 mitteilt, und an die hier zugleich die aus späterer Zeit stammenden „An ein altes dänisches Liederbuch", „Sonnenlicht und Mondlicht", „Vox populi" und „Belisar" angereiht werden mögen.

Longfellow wählt gern geschichtliche Stoffe, mögen diese nun dem Altertum, der skandinavischen Vorzeit oder dem Mittelalter entnommen sein. Besonders liebt er die bürgerstolzen Zeiten des letzteren, wie „Der Belfried von Brügge" und „Nürnberg" beweisen. Aber auch rein lyrische Töne versteht er anzuschlagen, z. B. im „Regentag" und in „Sonnenlicht und Mondlicht"; die an die Beschützer der Sklaverei gerichtete „Warnung" spielt schon in das Gebiet der politischen Dichtung hinüber. — Dem Umfange nach nehmen die Uebersetzungen aus Robert Southey unter den „Englischen Gedichten aus neuerer Zeit" den zweiten Platz ein. Denn ausser vier Einzelgedichten, zu denen noch aus den früheren Ausgaben „Die Stechpalme" und „Der Inchcap-Felsen" hinzutreten, hat Freiligrath noch das umfangreiche Bruchstück aus „Thalaba" übersetzt. Wenn sie erst jetzt behandelt werden, so liegt dies im wesentlichen daran, dass Southey in der Reihe der Dichter, die vorher erwähnt worden sind, allein steht. Seine Poesie führt dem Leser mit Vorliebe abenteuerliche Gegenstände und Ereignisse vor Augen, die eine gewaltige Phantasie, verbunden mit lebhaftem Empfinden für die Schönheiten der Natur, verraten; nur zweimal, in den „Klagen der Armen", einem sozialen Gedicht, das den Reichen das Elend der Armen vorhält, und in der „Schlacht von Blenheim" mit ihrer Verspottung der grossen Waffenthaten, die nur um des Ehrgeizes willen unternommen werden, sieht man den Dichter realen Verhältnissen zugewendet. Sonst schweift seine Phantasie in die weite Ferne. „Der Inchcap-Felsen" berichtet von der Bestrafung eines wilden Seeräubers für frevelhaftes Beginnen. Die Satire gewinnt die Oberhand in „Sankt Romuald",

wo die Beschränktheit des Volkes mit gelegentlichen Seitenhieben auf die Heiligen gegeisselt wird. Ein ähnliches Gemisch von Satire, Humor und krauser Handlung findet sich im „Krokodilkönig“ wieder. Aber erst die Bruchstücke aus „Thalaba“ zeigen den englischen Dichter völlig in seiner Eigenart. Der zauberisch-märchenhafte Stoff von den Thaten des jungen Thalaba, der auszieht, um den Fall seines Vaters und seiner Anverwandten zu rächen, dies aber nur durch seinen eigenen Untergang erreichen kann, führt den Leser in farbenprächtigen Schilderungen von Kunstwerken und Naturschönheiten in das an Kontrasten reiche Afrika, auf dessen Boden man seltsame Wunder vor sich gehen sieht. Man hat es hier mit einem Erzeugnis ähnlicher Phantasie zu thun, wie in Coleridges „Altem Matrosen“. — Die übrigen in den „Englischen Gedichten aus neuerer Zeit“ veröffentlichten Uebersetzungen sind verschiedenen Inhalts. Die zwei anmutigen Lieder von Mary Howitt preisen die Vorzüge des Ginsters und der Glockenblume; John Wilson widmet im „Begräbnisplatz“ dem düsteren Schicksal der am Strande Scheiternden, die auf dem Kirchhofe der Namenlosen ihre letzte Ruhe finden, dramatisch bewegte, ergreifende Verse; Barry Cornwall schildert in packenden Worten den jähen Tod des mächtigen Sultans Tippo Saib; R. M. Milnes' „Venetianisches Ständchen“ ist ein anmutiges Liebeslied in origineller Einkleidung, während Ebenezer Elliotts „Proletarierfamilie in England“ die Leiden des armen Volkes mit realistischen Farben malt.

Von der Untersuchung, wie Freiligrath seine Aufgabe in technischer Beziehung gelöst hat, sei an dieser Stelle „Das Waldheiligtum“ ausgeschlossen, weil dieses später mit den anderen von Freiligrath übersetzten Epen besprochen werden soll. Die Einzelgedichte bieten in ihrer Gesamtheit ein überraschend mannigfaltiges Bild in Bezug auf die äussere Form: von den freien Rhythmen, in denen Southeys „Thalaba“ abgefasst ist, über die reimlosen Blankverse von Tennysons „Ulysses“, „Godiva“, „Bach“ und Wordworths „Eibenbäumen“, die Knittelverse von Southeys „Sankt Romuald“ bis zu den schwierigsten Strophenformen (z. B. fünfmal wiederkehrender

Reim in Tennysons „Ballade von Oriana“, a a a b c c c b in Longfellows „Skelett in der Rüstung“ u. s. w.) war Freiligrath reiche Gelegenheit geboten, seine Kunst zu erproben, und er ist seiner Aufgabe durchaus gerecht geworden. Abweichungen von der Form der Vorlage lassen sich wieder nur selten feststellen. So wählt er einmal, in Tennysons „Dichter“, das Reimschema a b c b d e f e statt des ursprünglichen a b c b d b e b, wahrscheinlich weil es ihm nicht gelang, die Originalform genau nachzuahmen. In einigen andern Fällen musste er Pluszeilen in die Uebersetzung einfügen, 2 in das in Reimpaaren abgefasste Hemanssche Gedicht „Die indische Stadt“, 7 bezw. 17 in Tennysons „Godiva“ und „Bach“, 4 in Wordsworths „Eibenbäume“, sowie eine ganze Anzahl in „Thalaba“, denen in letzterem Gedichte allerdings auch einige unterdrückte Verse gegenüber zu stellen sind. Auch konnte Freiligrath natürlich die Knittelverse in „Sankt Romuald“ und die freien Rhythmen von „Thalaba“ nicht ganz genau wiedergeben. Aber bei allen diesen Dichtungen fallen solche kleine Aenderungen, die mitunter der treuen Wiedergabe des Sinnes wegen notwendig waren, um so weniger ins Gewicht, als sie nicht streng strophisch gegliedert sind. Einmal hat Freiligrath allerdings auch in einem in Strophen eingeteilten Gedichte eine Zeile eingefügt, nämlich in Hemans' „Die Heimat an den Verlorenen“ in der Anfangsstrophe. Gleichfalls unabhängig von der Vorlage gibt er jeder Strophe von Hemans' „An den Epheu“ noch eine Art von zweizeiligem Refrain bei, der in lapidarer Weise die Szenerie jeder Strophe noch einmal wiederholt. Einzelne Verse änderte er in Landons Gedicht „Das unbekannte Grab“, wo er die letzte Zeile von Strophe 3 und 4 fünfhebig statt vierhebig übersetzt, und in Hemans' Lobhymnus auf „Englands Tote“, in dem er zugleich den Rhythmus wechselt; denn das Original hat dreihebige jambische Zeilen mit vierhebiger dritter, die Uebersetzung dagegen vierhebige trochäische Verse mit fünfhebigem dritten. Von diesen wenigen Abweichungen abgesehen, folgt Freiligrath der Form des Originals mit grösster Gewissenhaftigkeit. Er bemüht sich, selbst Aeusserlichkeiten, wie die Bevorzugung des männlichen Reims durch Tennyson, die

doch aber dem Gedicht ein charakteristisches Gepräge geben, nach Möglichkeit nachzuahmen, und ist darin auch meistens vom Erfolg gekrönt.

Die stilistische Behandlung der Uebersetzungen steht auf gleich hoher Stufe. Einige Proben werden die Art und Weise, wie Freiligrath die englischen Verse verdeutscht, am besten kennzeichnen. Vers 31—36 von Hemans' „Lied der Auswanderer" heissen im Original:

„All, all our own shall the forests be,
As to the bound of the roebuck free!
None shall say: „Hither, no farther pass":
We will truck each step through the wavy grass:
We will chase the elk in his speed and might,
And bring proud spoils to the earth at night."

Freiligrath erzielt eine nachhaltendere Wirkung, besonders durch das Auslassen von Verben, wenn er (allerdings nicht ganz wörtlich) übersetzt:

„Unser der Wald und des Waldes Getier!
Freier durchbricht ihn der Hirsch nicht als wir!
Keiner. der spräche: „Nicht weiter! halt!"
Unser die Steppe, so weit sie wallt!
Unser das Elenn, stattlich und schnell,
Unser sein Mark und unser sein Fell!"

In „Verwandte Herzen" von Hemans sind die Verse 13—16:

„It may be the breath of spring
Borne amidst violets lone
A rapture o'er thy soul can bring —
A dream, to his unknown"

von Freiligrath freier, aber poetischer übertragen worden:

„Bei Veilchenduft und Lenzeswehn
Und bei der Amsel Locken —
Dein Auge wird dir übergehn,
Sein Auge bleibt ihm trocken!"

Kann er einmal ein schönes Bild des Originals nicht ganz getreu wiedergeben, so bemüht er sich, es durch ein gleich schönes zu übersetzen, wie z. B. in „Die Träumende" von Hemans, V. 6: „Wenn die Sonne der Flur gab den Abschiedskuss" für „When eve through the woodlands has sighed farewell". Auch die eindringliche Sprache und die eigenartigen Mittel der Poesie Tennysons sind von dem Ueber-

setzer mit warmem Nachempfinden stets gewahrt worden. Am besten kann man dies bei Gedichten erkennen, die ausgesprochen humoristische Färbung haben (wie „Amphion“). Denn volltönende, erhabene Worte lassen sich verhältnismässig leicht auch in einer anderen Sprache wiedergeben; aber besonders schwierig ist es, für humoristische Ausdrücke und Wendungen die genau entsprechenden Worte in einer fremden Sprache zu finden. Freiligrath geht in dem Bestreben, dieses Ziel zu erreichen, sogar so weit, dass er lieber vom Original abweicht, wenn er dadurch nur eine humoristische Wendung gleich charakteristisch verdeutschen kann. Southeys „Sankt Romuald“ und „Krokodilkönig“ sind ebenfalls gute Beispiele dafür. — Endlich sei hier noch auf einige schöne Wortbildungen und -verbindungen in „Thalaba“ hingewiesen, die dem Ganzen einen eigenartigen Stempel aufdrücken. So findet man z. B. in dem Abschnitt „Der Palast und das Paradies von Irem“: „des Mittags Fluggewölk“ (403), „schwarz von ihrer Regenwucht“ (405), „der Quelle traut geschwätz'ger Fluss“ (496), „des Haines Blattgeräusch“ (497), „des Regens Plätscherfall“ (498); in „Thalabas Scheiden“: „die Kreischerin der Nacht“ = Eule (125) nach dem englischen „the screamer of the night“; in „Thalaba in den Ruinen von Babylon“: „der Säule Trümmerschaft“ (53), der „Tausend-Eichen-Forst“ (114), „Erdpechweiher“ (133), „ein Gefelse“ (144). „Zackenfirst“ (146), „Geklipp“ (147), „Schlängelpfad“ (155), „Geklüft“ (175), „(verdammt zu ew'ger) Höllenhut“ (224), „der Leiber Wellenknäu'l“ (253) von Schlangen gesagt, „Lippenheiligkeit“ = lip-righteousness (306) und manche andere Beispiele, die von der poetischen Zartheit wie von der markigen Kraft der Sprache Freiligraths, besonders bei Schilderungen von Naturschönheiten und Naturereignissen, zeugen.

Auch einige textliche Aenderungen sind den Originalen gegenüber zu verzeichnen. So klingt in der „Ballade von Oriana“ der Freiligrathsche Schluss nicht so verzweifelnd wie der der Vorlage aus. Gewiss hat der Uebersetzer dies mit Absicht gethan, ebenso wie er in Hemans' Gedicht „An den Epheu“ bewusst Strophe 3 und 4 des Originals in eine zusammenzieht, weil das englische Gedicht an dieser Stelle etwas weitschweifig wird.

Die Veröffentlichung der „Englischen Gedichte aus neuerer Zeit“ fällt in das Jahr 1846, also in eine Zeit, wo Freiligraths dichterisches Lebenwerk beinah abgeschlossen war; von unmittelbaren Beziehungen zwischen diesen Uebersetzungen und seiner eigenen Poesie wird daher kaum die Rede sein können. Und wenn auch die grosse Mehrzahl der „Englischen Gedichte“ vor 1846 vollendet wurde, so wird man selbst bei einer Zurückdatierung der einzelnen Gedichte um einige Jahre nicht viel gewinnen. Eine Ausnahme machen natürlich die politischen und sozialen Gedichte, von denen die Sammlung von 1846 doch auch einige aufweist. So ist Southeys „Schlacht von Blenheim“ eine beissende Satire auf die nicht allzu fern liegende Zeit, in der der Krieg um der Beute willen geführt wurde. Anklänge an dieses Thema findet man in manchen späteren Gedichten Freiligraths. Aus dem „Krokodilkönig“ ist die politische Tendenz ebenfalls unschwer herauszuhören. Gedanken, die ganz nach Freiligraths Herzen sind, enthält auch Tennysons „Lady Clara Vere de Vere“. Der einfache Bauer, den die hochmütige Gräfin als Spielzeug behandeln zu können glaubt, ruft aus:

„Ahnen! — Clara Vere de Vere:
O, wie mit Lächeln hoch im Blau'n
Der Gärtner Adam und sein Weib
Auf all' den Plunder niederschau'n!
Was adlig sein! Der ist's allein,
Der wirklich edel ist und gut!
Ein Herz wiegt Grafenkronen auf,
Und schlichte Treu' normännisch Blut!“

Wer gedächte da nicht an die Freiligrathschen politischen Lieder, die in immer neuen Varianten diesem Gedanken Ausdruck geben! Wenn es in demselben Gedicht am Schlusse heisst:

„Clara, Clara Vere de Vere,
Drückt Euch die Zeit so überaus:
Nahn keine Bettler Eurem Thor?
Seht Ihr nicht Arme Haus bei Haus?
O, zu den Waisen tretet hin!
O, lehrt sie lesen, lehrt sie nähn!
Bittet den Himmel um ein Herz,
Und lasst den Bauerntölpel gehn!“

so geht der Dichter damit zur sozialen Poesie über. Erschöpfender aber behandeln dieses Thema noch Southey in den „Klagen der Armen“ und Elliott in der „Proletarierfamilie in England“. Ihre Gedichte werden zu rücksichtslosen Anklagen gegen die Reichen und Mächtigen, die die Armut des Volkes durch nichts lindern oder sie gar ausnützen. Man braucht nicht lange zu suchen, um entsprechende Freiligrathsche Gedichte zu finden!

Diesen wenigen Uebersetzungen tendenziösen Inhalts steht aber die grosse Masse gegenüber, die, von leisen Anspielungen abgesehen, durchaus unpolitisch ist. Aber wenn diese auch keine unmittelbaren Beziehungen zu Freiligraths Gedichten aufweisen, so sind sie darum doch nicht weniger wertvoll als Marksteine in der Entwicklung des Dichters. Sie ermöglichen es, einen tieferen Einblick in sein Seelenleben zu thun, als man ihn aus seinen eigenen Gedichten allein gewinnen würde, weil auch sie stets der Ausdruck reiner Begeisterung für den Stoff sind. Dass man ein Recht hat, aus den Uebersetzungen Freiligraths Rückschlüsse auf sein eigenes Dichten und Trachten zu ziehen, geht aus vielen, z. T. schon angeführten Briefstellen hervor, am besten aber aus einem Briefe vom 8. Juli 1871. Die Cottasche Buchhandlung bereitete damals eine Miniaturausgabe von Hemans' „Waldheiligtum“ vor, worüber Freiligrath einem Freunde gegenüber seine Freude ausspricht.[1]) Dann fährt er fort: „NB. (für dich, nicht fürs Publikum): — bei allem Respekt vor den liebenswürdigen Eigenschaften der Dichterin ist mir die Poesie der Hemans gegenwärtig doch ein wenig gar zu weich und weiblich. Dazumal hab' ich ihre Verse gern verdolmetscht; jetzt als gehärteter Greis, würde ich mich schwerlich dazu haben entschliessen können. Es hat eben alles seine Zeit.“ Die Zeit von dazumal war eben für Freiligrath noch die der Gefühlsschwärmerei. Trotz seiner schon veröffentlichten politischen Gedichte hallten in seiner Seele noch die Töne wieder, die besonders seiner Jugenddichtung einen z. T. rührseligen Charakter verliehen haben. Manches Hemanssche

[1]) Vgl. Buchner II, 427.

Lied findet daher sein Gegenstück bei Freiligrath; eins, das „Lied der Auswanderer", berührt sich schon im Titel mit dem schönen Gedicht „Die Auswanderer" des deutschen Sängers. Wenn sich die beiden Dichtungen auch inhaltlich nicht allzu nahe stehen, so bestimmt beide doch derselbe Grundgedanke, die Hoffnung auf ein besseres Leben in einem neuen Lande und die wehmütige Klage um liebgewordene Dinge und Verhältnisse, die die Auswanderer für immer verlassen müssen. Auch liebt F. Hemans wie Freiligrath es, dem Leser die verschiedenen Weltgegenden vor Augen zu führen. Ferner spielen auch zwei Verse in „Englands Toten" auf die Sage von Memnon an, die Freiligrath in den „Klängen des Memnon" behandelt hat.[1])

Dass auch Longfellow und die Seedichter manche Züge mit Freiligrath gemeinsam haben, ist früher z. T. schon angedeutet worden. Daher sei hier nur noch erwähnt, dass man in Gedichten wie „Krokodilkönig", „Sankt Romuald" von Southey und „Amphion" von Tennyson eine andre Seite Freiligrathschen Wesens, den Humor, wiederfindet. Wenn dieser auch in den Gedichten des deutschen Sängers verhältnismässig selten zum Vorschein kommt, und dann meist nur in Gelegenheitsgedichten, so gehört er doch mit zu den hervorstechendsten Zügen im Charakter Freiligraths. Seine Briefe zeigen, dass auch in seinem Wesen Scherz und Ernst sich in einer Weise paaren, wie man sie z. B. bei Fritz Reuter bewundert. Diese glückliche Sinnesart hat ihm über manche schwere Stunde hinweggeholfen und ihn, wo andre in Schwermut versunken wären, zum Heldenmut geführt.[2])

Schon die Veröffentlichung der „Englischen Gedichte aus neuerer Zeit" hatte Freiligrath in der Verbannung von Zürich aus besorgt; noch im selben Jahre 1846 musste er nun mit Weib und Kind nach London auswandern, das ihm mit einer kurzen Unterbrechung für viele Jahre eine zweite Heimat werden sollte. Aber vorüber waren damit auch die Zeiten freien Schaffens; der mittellose Dichter musste abermals seinen Geist in enge Fesseln schlagen, um sich und die

[1]) Vgl. S. 35.

[2]) Vgl. Berthold Auerbach, Rede auf Ferdinand Freiligrath, S. 11.

Seinen zu ernähren. Dem Klang der eigenen Leier konnte er nur selten noch einige Töne entlocken — dazu drückte das ewige Einerlei seiner Beschäftigung als Buchhalter zu schwer auf seinen Dichtergenius. Aber nach des Tages Arbeit sich an den Schöpfungen englischer Dichter zu erbauen und diese, seiner alten Neigung folgend, zu verdeutschen, war ihm ein lieber Ersatz für die Unmöglichkeit, selbst dichterisch thätig zu sein, und fügte ausserdem einen erwünschten Nebenverdienst dem bescheidenen Gehalt hinzu. Für die letzten 25 Jahre von Freiligraths Dichterleben wecken daher seine Uebersetzungen natürlich eine noch viel höhere Teilnahme; sind sie für diese Zeit doch die Hauptvertreter seiner Muse.

1846, im Jahre der Veröffentlichung der Ça-ira-Lieder, stand Freiligrath im heftigsten Kampfe mit seinen politischen Gegnern; seine Flucht war die Folge davon. Er richtete daher in jenen Zeiten politischer Aufregung seine Aufmerksamkeit besonders auf diejenigen englischen Dichter, die wie er für die Rechte des Volkes eine Lanze brachen. Da die politische Freiheit in England vom Bürgertum schon lange errungen worden war (nur Irland seufzte noch unter Englands Joch, daher Freiligraths Gedicht „Irland"), galt der Kampf der englischen Dichter einer anderen Art von Unterdrückern, den Reichen, die das Elend der Massen ungerührt liess.

Auf einige englische politische und soziale Dichter, mit denen Freiligrath sich beschäftigt hat, ist schon früher verwiesen worden. Weit eindringlicher als sie aber weiss Thomas Hood die Grausamkeit der sozialen Unterschiede dem Leser vor Augen zu führen. In seinen Gedichten fand Freiligrath die idealste Gesinnung, verbunden mit einer beweglichen Schilderungskraft, die vor der Wiedergabe keiner Unthat zurückschreckt, um den Leser zu erweichen. Thomas Hood gehörte daher auch zu den Dichtern, die Freiligrath unwiderstehlich zum Dolmetschen anregten. Schon 1847 übersetzte er die beiden schönsten sozialen Gedichte Hoods, „Das Lied vom Hemde" und die „Seufzerbrücke". Ueberraschend gut fand er die richtigen Worte, obwohl er die Form genau wahrte, die besonders bei dem zweiten Gedicht einen notwendigen Bestandteil seiner Schönheit ausmacht. Nur selten fügte er

einmal eine Zeile ein, ohne jedoch dadurch den eigenartigen Rhythmus des Originals zu stören. „Das Lied vom Hemde" (das seinen Dichter in allen Volksschichten seines Vaterlandes so bekannt machte, dass dessen Leichenstein nur die Worte aufwies: „He sang the song of the shirt") schildert ergreifend die Leiden einer armen Nähterin, die, um eine Krume Brot zu verdienen, Jugend, Schönheit und alles, was das Leben lebenswert macht, opfern muss. „Die Seufzerbrücke" beklagt in Versen, die an Goethesche erinnern, den Tod eines Mädchens, das, um der Schande zu entgehen, sich in die Themse gestürzt hat. Eine Anklage für alle, die ihr nahestanden, ist das Lied; für die Gefallene hat der Dichter nur die zartesten Töne des Mitgefühls:

„Hebt sie vom Uferkies.
Aufhebt sie leis!
O, welch ein zart und süss
Abgeknickt Reis!"

Erst 1847 wurden zwar diese beiden Gedichte in der Uebersetzung veröffentlicht; aber Freiligrath kannte sie sicher schon vorher. Seine eignen Gedichte „Vom Harze" (1843) und „Aus dem schlesischen Gebirge" (1844) weisen in der ganzen Art der Behandlung zu grosse Aehnlichkeit mit ihnen auf. Immer ist der Ausgangspunkt ein wirkliches Ereignis, an das der Dichter allgemeine Betrachtungen anknüpft, und der Vorwurf aller vier Gedichte ist der Gegensatz zwischen den sorglos in Freuden Dahinlebenden und den von Sorge Verzehrten, oft durch jene in den Tod Getriebenen. Sogar in einer Einzelheit zeigt sich eine auffallende Aehnlichkeit: wenn Freiligrath am Schlusse des Gedichtes „Aus dem schlesischen Gebirge" von dem Sohne des armen Webers sagt:

„Ich glaub', sein Vater webt dem Kleinen
Zum Hunger- bald das Leichentuch!",

so giebt die arme Nähterin demselben Gedanken Ausdruck:

„Das ist der Armut Fluch:
Mit doppeltem Faden näh' ich Hemd.
Ja, Hemd und Leichentuch!"

Das erste Heft der „Neueren politischen und sozialen Gedichte" (1849), das diese Versuche Freiligraths bringt, enthält noch ein Gedicht, das unmittelbaren

englischen Einfluss zeigt; es ist dies die schon erwähnte Variante von Robert Burns' „Trotz alledem!" (1848).

In demselben Jahre war Freiligrath wieder vorübergehend nach Deutschland zurückgekehrt und hatte in litterarischen Beschäftigungen Trost und Vergessen für manche Unbill gesucht und gefunden. Nächst der sozialen Dichtung hatte er sich wieder dem Volksliede zugewendet. Er veröffentlichte 1849 eine „Nachlese älterer Gedichte", die er „Zwischen den Garben" nannte. Sie enthielt an Uebersetzungen ausser Lamartines „Friedensmarseillaise", Longfellows „An ein altes dänisches Liederbuch" und Wordsworths „Dänenknaben" Thomas Hoods „Ode an meinen kleinen Sohn", in der man den Dichter von einer ganz anderen Seite kennen lernt. Sie zeigt ihn als den besorgten Vater, der zärtlich alle Schritte seines Kindes bewacht, es aber schliesslich der Mutter überlassen muss, weil er sonst zum Arbeiten unfähig ist. Diesen kleineren Proben folgen 6 Balladen von Allan Cunningham und 5 schottische Balladen und Lieder aus Walter Scotts „Minstrelsy of the Scottish Bards", denen sich ein irisches und ein nordamerikanisches Volkslied anschliesst. Cunninghams Lieder ebenso wie die schottischen Balladen tragen vollständig Volksliedcharakter. Sie behandeln hauptsächlich Stoffe aus der reichen Geschichte des schottischen Hochlands und geben ein Bild von der Anschauungsweise seiner Bewohner. Nur selten entlehnen sie ihren Stoff einem anderen Kreise. Aber ein frischer, stolzer Sinn spricht aus ihnen allen.

Die technische Ausführung der Uebersetzungen ist durchaus einwandsfrei. Die Form ist genau gewahrt und der Charakter des Volksliedes mit grossem Geschick nachgeahmt worden. Man braucht nur die Anfänge „Weiss war die Ros' auf seinem Hut", „Ein Segel nass, 'ne frische See", „Da lebt' ein Weib an Ushers Born" u. s. w. zu hören, um sich davon zu überzeugen. Mit Recht lässt Freiligrath unbekannte schottische Namen aus, um den Liedern einen allgemeineren Wert zu verleihen. Das irische Volkslied „Eileen-a-Roon" ist durch die Uebersetzung auch zum deutschen Volkslied geworden, und mit dem „Lied der alten Tschaktas" hat

Freiligrath eine eigenartige Schöpfung der Indianerdichtung dem deutschen Publikum erschlossen.

Dass Freiligrath das Volkslied besonders schätzte, hängt mit seiner ganzen Naturanlage und ausserdem mit der Zeitströmung zusammen. Seit Herder und noch mehr seit den Tagen Brentanos und Arnims wusste man, wie viel Poesie in jenen unscheinbaren Liedern verborgen sei, und suchte man aufmerksam nach ihnen. Bereits in Amsterdam hatte Freiligrath auf Uhlands Anregung hin holländische Volkslieder gesammelt.[1]) Eines seiner schönsten Lieder, „Prinz Eugen, der edle Ritter", schliesst sich an das alte Volkslied an und trifft ausgezeichnet dessen Ton, und noch manches andre seiner Lieder und viele ihm eigentümliche Spracheigenheiten erinnern an die Art der Volkspoesie. Daher glückt es ihm auch so gut, Lieder wie die Cunninghams oder die schottischen Balladen zu übertragen. Er versenkte sich eben mit seinem ganzen Fühlen in jene, bis sein Herz in gleichem Pulsschlag wie das der Hochlandssöhne schlug.

Trotz des vorzugsweise litterarischen Charakters, den die Gedichte der Sammlung „Zwischen den Garben" zeigen, hatte Freiligrath sich noch nicht von der politischen Bewegung losgetrennt. In den Jahren 1848, 1849 und 1850 verfasste er noch eine Anzahl Tendenzgedichte, die er 1851 als zweites Heft der „Neueren politischen und sozialen Gedichte" herausgab. Es enthält neben diesen Kampfesliedern wieder sieben Uebersetzungen, darunter ein französisches Gedicht („Brot" nach Pierre Dupont), während die übrigen aus England, dem Lande der grossen sozialen Gegensätze, stammen. Der Franzose fordert das Volk auf, sich seiner Macht bewusst zu werden, die Grossen zu stürzen und damit seinem Elend ein Ende zu machen. Die sechs englischen Gedichte erzielen dieselbe Wirkung durch andere Mittel. Sie predigen im allgemeinen nicht wilden Aufruhr, sondern suchen durch lebhaftes Ausmalen der Not der Armen das Herz der Reichen aus der Gedankenlosigkeit, mit der sie das Volk zu Grunde gehen sehen, aufzurütteln. Obgleich

[1]) Vgl. Buchner I, 156, 157.

sie alle dasselbe Thema haben, packen sie doch durch die Verschiendenheit der Einkleidung und ihre realistische Kleinmalerei. Freiligrath setzte sein Bestes daran, diese Uebertragungen würdig auszugestalten. Die oft nicht leicht nachzuahmende Form ist mit einer Ausnahme immer beibehalten, die Sprache dem Original und seinem Stoffe angepasst.

Da zahlreiche englische Lyriker in Freiligrath einen so vortrefflichen Uebersetzer gefunden haben, so muss man sich wundern, warum er so selten einmal an ein grösseres Werk herantrat. Verständlich ist allerdings, dass er sich nie mit der Verdeutschung fremder Dramen befasst hat; denn ihm fehlte die dramatische Ader. Er gehört zu den wenigen Dichtern, die nie im Drama ihr Heil versuchten. Aber auch dem Epos stand er fern. Ein eignes Epos hat er nicht geschrieben (der Cyclus „Der ausgewanderte Dichter" blieb unvollendet, was wohl auch nicht Zufall ist), und auch bei den drei epischen Gedichten, die er übersetzt hat (wenn man von den Bruchstücken aus „Thalaba" und dem erst nach seinem Tode veröffentlichten „Mazeppa" absieht), überwiegt das lyrische Element; es sind dies „Das Waldheiligtum" von F. Hemans, „Venus und Adonis" von Shakespeare und „Der Sang von Hiawatha" von Longfellow. Da alle drei verschiedenen Epochen entstammen und wegen ihres Umfangs gewisse Charakteristica der Uebersetzung schärfer hervortreten lassen, so sollen sie hier nacheinander besprochen werden; man wird dann zugleich auch beobachten können, ob Freiligrath in den Jahren, die zwischen der Abfassung der Uebertragungen liegen, in der Kunst, fremde Stoffe zu verdeutschen, Fortschritte gemacht hat.

Der Inhalt des „Waldheiligtums" ist früher[1]) schon kurz angegeben worden. Es ist in Spenserstanzen abgefasst, die jedoch das Reimschema a b a b c c b d d tragen, während die echte Spenserstrophe das Schema a b a b b c b c c aufweist. Diese immerhin schwierige Strophenform, die Freiligrath wählt, erklärt es allein schon, dass er bei der Uebersetzung dieses Epos etwas freier verfahren ist, zumal gar keine Abwechslung

---

[1]) Vgl. S. 68.

in der Form eintritt. Mehr als sonst macht er von den kleinen Aenderungen, die für den Gesamteindruck der Dichtung ohne Belang sind, Gebrauch. Daher ist auch mancher Gedanke des Originals in einer etwas veränderten Gestalt wiedergegeben. Indessen passt sich die Sprache der Uebersetzung im allgemeinen glücklich an die der Vorlage an, obwohl man nie den Eindruck gewinnt, als ob man es mit einer Originaldichtung zu thun hätte.

Die Bedeutung der Uebersetzung für Freiligrath liegt vielleicht auf einem anderen Gebiete. Vielleicht regte nämlich das englische Epos den deutschen Dichter zu seinem unvollendeten Cyclus „Der ausgewanderte Dichter" an. Der Plan, der ihm dabei vorschwebte, muss jedenfalls ein ganz ähnlicher gewesen sein; spiegelt sich doch die Grundidee des englischen Epos in den vorhandenen Fragmenten wieder. Auch in Freiligraths Gedicht ist ein Vertreter der idealen Geistesfreiheit, ein Dichter, durch die kleinlichen Verhältnisse seiner Heimat auf den freien Boden des fernen Erdteils verschlagen worden, der auch dem Flüchtling im „Waldheiligtum" ein schützendes Obdach gewährt hatte.

„Tief in den Anden hat man uns gesehn —
Da ist auch dort der Heimat Horn erklungen,
Und neue Wälder, dichter noch belaubt,
Sucht' ich, zu bergen drin mein müd', gezeichnet Haupt!"

heisst es im „Waldheiligtum", und ganz ähnlich in dem Freiligrathschen Gedichte:

„Ich habe nicht, da ich mein Haupt hinlege;
Von keinem Herde bin ich dort geschieden.
Mein erstes Haus, mit Hammer und mit Säge,
Bau' ich mir selber bei den Atlantiden."

Und wie der vertriebene Spanier resigniert ausruft:

(„Doch ich bin hier, und lebe noch einmal
Jeglich Fahrwohl durch aus vergangnen Zeiten!)
Hier leb' ich's durch, wo keins noch ward gesprochen,
Und bringe Gott ein Herz, trüb', aber ungebrochen!",

so erleichtert der ausgewanderte Dichter sein Herz durch die Erinnerung an die alten Zeiten:

„Die werten Lieder aus den alten Tagen,
Die ich mit Freuden hundertmal gesungen,
In diese Wälder hab ich sie getragen,
Drin nie zuvor ein deutsches Lied erklungen!"

Es ist zu bedauern, dass Freiligrath diesen Cyclus nicht vollendet hat; denn die Bruchstücke enthalten eine Fülle von poetischen Einzelheiten, ihre Sprache und ihr Gedankenkreis ist gehaltvoller als der im „Waldheiligtum“.

Einige Jahre später (1849) erschien das zweite von Freiligrath übersetzte Epos, Shakespeares „Venus und Adonis“. Es ist in sechszeilige Strophen (Stanzen: a b a b c c) eingeteilt. Wie „Lucrece“, das andere Shakespearische Epos, das seine notwendige Ergänzung ist, bewegt es sich in einem ganz anderen Kreise als seine Dramen. In beiden Epen spielt die sinnliche Liebe eine grosse Rolle, nur ist die Tendenz verschieden. In „Venus und Adonis“ schildert der Dichter in schelmischster Weise das heisse Verlangen der Liebesgöttin, Adonis zu besitzen, sowie die halb mürrische, halb blöde Weigerung des Jünglings. Er führt dem Leser das ungleiche Liebespaar in Situationen vor, die oft über die Grenzen des Wohlanständigen hinausgehen. So wenig diese Stoffe auch mit Shakespeares Dramen zu thun haben mögen, die Leidenschaftlichkeit des Tones und einige kleine Züge machen es verständlich, dass derselbe Dichter „Romeo und Julia“ schrieb.[1])

Ueber das Verhältnis von Uebersetzung und Original äussert sich Freiligrath selbst in einem Briefe vom 12. Dez. 1849[2]): „Die Uebersetzung ist allerdings fürtrefflich, doch wird die zweite Auflage immer noch Anlass zu einigen Verbesserungen geben, namentlich in den ersten 68 Stanzen, die (schon vor 10 bis 12 Jahren gearbeitet) nicht überall so treu sind, wie ich wohl wünschte, dass sie es wären. Den Rest (Stanze 69 bis 199), welchen ich teils im Februar, teils im Juli und August dieses Jahres übersetzte, wirst du bei einer gelegentlichen Vergleichung mit dem Original ebenso wohllautend, dabei aber meistens weit wortgetreuer als jene ersten 68 Stanzen finden. Man macht doch auch im Technischen Fortschritte. . . .“

---

[1]) Ueber „Venus und Adonis“ vgl. Max Koch, Shakespeare. S. 124/125.

[2]) Vgl. Buchner II, 228.

Diese Aeusserungen sind durchaus zutreffend. Trotz des Zwanges, den das Vermass dem Uebersetzer auflegte, ist er in die Feinheiten des Originals vollkommen eingedrungen. Seine oft gesuchten Ausdrücke strebt er durch ähnliche deutsche wiederzugeben, die vielfach vorkommenden Wortspiele werden nach Möglichkeit beibehalten, ja mitunter sogar erweitert. Nur die Reinheit der Reime, dieses alte Schmerzenskind Freiligraths, lässt wieder zu wünschen übrig, obgleich sie schon besser als in den früheren Uebersetzungen gewahrt ist.

Was mag Freiligrath wohl veranlasst haben, diesen seinem sonstigen Gedankenkreise doch gewiss fernliegenden Stoff zu übersetzen? Vielleicht reizte es ihn, zu einer Zeit, als er sich gerade wieder in den vordersten Reihen der Freiheitskämpfer befand, für seine wilden Kriegslieder ein Gegengewicht in dieser anakreontischen Schöpfung zu suchen. Im wesentlichen aber war es wohl das litterarische Interesse, dem deutschen Publikum den grossen Dramatiker in einer ganz neuen Beleuchtung zu zeigen. Dies erhellt auch aus einer kleinen Kontroverse, die er schon 1841, als er die Uebersetzung begonnen hatte, mit Karl Buchner, dem Vater seines Biographen, ausfocht. An ihn schreibt er da zur Verteidigung von „Venus und Adonis“ [1]): „Ich finde es weniger zuchtlos als natürlich; und selbst die Zuchtlosigkeit zugegeben, so ist es doch immer noch nicht lüstern. . . . Dass die Nacktheit an sich nicht immer zu verführen im stande ist, geht ja eben aus diesem Gedichte hervor: hätte Frau Venus nicht so gar plump mit ihren Reizen dreingeschlagen, so wäre der keusche Jäger doch noch vielleicht in ihr Garn gegangen. Ich halte eine gute Uebersetzung des Gedichts immerhin für verdienstlich und meine, dass, wenn wir bloss die Decenz zu Rate ziehen, wir nichts von Shakespeare lesen dürfen oder ihn in usum delphinorum kastrieren müssen.“ Und in einem anderen Briefe an denselben Empfänger fährt er fort [2]): „Was Sie zur Entschuldigung der Shakespeareschen Ungeniertheit überhaupt sagen, dass sie aus seiner Zeit hervorgegangen

[1]) a. a. O. I. 413.
[2]) a. a. O. I. 414.

wäre etc. etc., muss eben auch auf die Venus angewandt werden. Wer ohne diese billige Rücksicht an die Lektüre des Gedichts geht, wird sich immer abgestossen fühlen; wer es aber aus reinem Interesse an der künstlerischen und psychologischen Entwicklung von Shakespeares Riesengeiste, als nicht zu übersehendes Antecedens seiner späteren gediegnern Schöpfungen, als erste jugendliche Lanze des gewaltigen „Speerschüttelers (Shakespeare)“ in die Hand nimmt, wird es nur zu seiner Freude thun und das, was ihn sittlich und ästhetisch verletzen möchte, der Zeit und der Jugend des Dichters zur Last legen. . . .“ Dem entspricht es auch, wenn Freiligrath 8 Jahre später schreibt [1]: „Ich benutze dies günstige Verhältnis, indem ich mir eine Musse zur Vollendung von Venus und Adonis gemacht habe. Die Arbeit macht mir Freude, doch will ich froh sein, wenn ich zu Rande damit bin. Eine solche ästhetisch-sprachliche Tüftelei ist doch nichts für eine Zeit wie diese.“

Nach 1851 vergehen über fünf Jahre, ehe Freiligrath wieder mit einem Erzeugnis seiner Muse vor die Oeffentlichkeit trat. Er wurde es müde, mit zündenden Versen die politischen Vorgänge seines Vaterlandes zu begleiten, nachdem diese einen von seinen Träumen so grundverschiedenen Verlauf genommen hatten; auch mochte der Kampf ums Dasein, der seine Kräfte immer mehr in Anspruch nahm, die Flügel seines Pegasus für höheren dichterischen Schwung gelähmt haben. So erschien erst im Herbst 1856 wieder ein Freiligrathsches Werk, die Uebersetzung des dritten von ihm verdeutschten Epos, des Longfellowschen „Sanges von Hiawatha“.

Dieses eigenartige Werk des amerikanischen Dichters vereinigt durch ein poetisches Band verschiedene indianische Einzelsagen in einem grossen Epos. Es berichtet, wie die Phantasie der Rothäute das geheimnisvolle Walten der Naturkräfte als den Kampf oder die liebende Vereinigung böser und guter Götter auslegt; man begegnet vielen Zügen, die einem schon aus der antiken und germanischen Mythologie

[1]) a. a. O. II, 225.

vertraut sind, und die damit auf den Urzusammenhang alter Sagenbildung hinweisen. Das Gedicht schliesst mit dem etwas gekünstelten Versuche, das Eindringen des Christentums in die Welt der Indianer poetisch zu erklären: Hiawatha nimmt Abschied von seinem Volke, nachdem er die Verkünder einer neuen Lehre, der Botschaft von dem grossen Geist der Blassgesichter, in seinem Stamme hat einziehen sehen. Die Ankömmlinge der Pflege seiner Mutter empfehlend,

„. . . schied mein Hiawatha,
Hiawatha der Geliebte,
In des Sonnenhingangs Glorie,
In des Abends Purpurnebeln,
Zu den Gegenden des Heimwinds,
Des Nordwestes, des Keewaydin,
Zu den Inseln der Glücksel'gen,
In das Königreich Ponemah,
In das Wohnland des Nachdiesem."

Das Gedicht hat, wie Freiligrath selbst sagt,[1]) „abgesehen von dem Interesse, das es als indianischer Sagenschatz bietet, gewiss auch einen hohen poetischen Wert; namentlich sind manche der Naturschilderungen unnachahmlich schön. Waldhauch und Waldduftströmen wohlthuend durch jeden Gesang."

Die einzelnen Sagen werden in 22 geschickt mit einander verbundenen Gesängen behandelt. Diese selbst sind in reimlosen vierfüssigen, finnischen (wie Freiligrath an verschiedenen Stellen nachgewiesen hat) Trochäen abgefasst. Die alten epischen Stilmittel, Allitteration, Variation und Parallelismus, erstere nicht durchweg angewendet, verleihen dem Gedichte ein eigenartiges Gepräge, das Freiligrath in seiner Uebersetzung wiedergeben musste. Er hat dies auch mit meisterhaftem Geschick gethan, ja sogar durch den häufigen Gebrauch der Inversion, die im Originale viel seltener zu beobachten ist, den poetischen Reiz noch erhöht. Wie sehr er sich bemüht hat, auch die Allitteration nach Möglichkeit anzubringen, erfährt man aus einem seiner Briefe[2]): „Wenn du meine Uebersetzung mit einiger Genauigkeit ansiehst, so wirst du (ich darf ja wohl diesen einen Punkt eben

[1]) a. a. O. II, 303.
[2]) a. a. O. II. 311.

andeuten) finden, dass ich, dem Original nacheifernd, eine Menge nicht unglücklicher Allitterationen darin losgelassen habe. Für „root and rubbish" z. B. „Wust und Wurzel". Sodann „Span und Splitter", „barsch und brausend", „Rusch und Röhricht", „Moor und Matte", „Marsch und Moorland" u. s. w. Ich möchte wissen, ob Böttger diese Eigentümlichkeit des Originals wiederzugeben sich bemüht hat."[1]) Diese von Freiligrath hier angeführten Beispiele können natürlich noch um viele vermehrt werden. Gerade diese Bildungen mussten ihm aber um so leichter fallen, als seine Sprache überhaupt reich an Allitterationen ist.[2])

---

[1]) Böttger hatte den „Sang von Hiawatha" auch übersetzt.

[2]) Man vergleiche beispielsweise folgende Stellen aus Freiligrathschen Gedichten:

„Ein siebentägig Kölner Kind auf seiner Mutter Knieen";
„Es ist zu Köln das Wiegenlied des Knaben hell erklungen";
„Des Robert Requiem singt Köln, das revolutionäre";
„Ein Requiem ist Rache nicht, ein Requiem nicht Sühne"; (Blum, Bd. III, 177).
„Sie singt ein Lied, dass ihr entsetzt von euren Sesseln euch erhebt";
„O nein, was sie den Wassern singt, ist nicht der Schmerz und nicht die Schmach";
„So gut wie weiland euer Gott: Ich war, ich bin — ich werde sein!";
„Ausrecken den gewalt'gen Arm werd' ich, dass er die Welt erlöst" etc. („Die Revolution", Bd. III. 181).
„Wie Blut schon die Blätter, gebleicht das Gras";
„Vergebens mich auf den Fuchs gefreut";
„Nur ein einzig Mal noch hinab und hinaus" etc. (Am Birkenbaum", Bd. III, 191).
„O weh, das ist kein Wehr";
„Das ist, ertränkt, ertrunken";
„Mit Knirschen und mit Krachen";
„Die Haare weh'nd im Wind";
„Wohl heilt nicht jede Wunde";
„Das macht, dass Holm und Hafen";
„Fahrt wohl denn, Haus und Hütte";
„Ihr helft mit Singen und Sagen";
„Herrlich ans Herz gelegt!";
„So sei's! Auf dass sein Sänger" etc. (Wilhelm Müller, Bd. II, 309).

Ja auch in manchen Uebersetzungen treten Allitterationen auf, z. B. in „Weil blumig uns der Mai", „An Louis B.", „Auf das erste Blatt eines Petrarca", „Date Lilia" u. a.

Dass gelegentlich einmal ein Vers ausgelassen, öfter dagegen ein anderer in zwei ausgedehnt wurde, konnte Freiligrath auch bei dieser Uebersetzung nicht vermeiden. Dafür wird er aber noch einer anderen Eigentümlichkeit des Originals in vollstem Masse gerecht. Die Indianersprache ist sehr bilderreich, und diese Eigenschaft kommt besonders in vielen anschaulichen Wortbildungen zum Ausdruck. Sie findet man natürlich auch bei Longfellow, und Freiligrath folgt ihm glücklich hierin. Oft bildet er sogar neue Wörter, die das Original nicht bot, z. B. S. 12 Hereafter = Nachdiesem, S. 13 comet = Bartstern (gerade diese Uebersetzung ist sehr passend, sie entspricht genau der sinnlichen Ausdrucksweise eines Naturvolkes), Pipe-stone Quarry = Pfeifensteinbruch, S. 16 warnings = Warnwort, S. 41 sunset = Sonnenhingang, S. 55 land = Wohnland, S. 59 white-skin-wrapper = Weissfellhülle, S. 66 scharlachschuppig, S. 73 Faint-heart = Mattherz, S. 74 rank = missduftvoll, S. 87 pathway = Pfadweg, S. 90 red stone pipes = Rotsteinpfeifen, S. 92 fan of turkey-feathers = Truthahnfederfächer, S. 94 boastful = prahlhaft, S. 98 trembling star of Evening = Zitterstern des Abends, S. 118 Medicine-men = Arzneier, S. 123 pouch of healing = Heilsack, S. 129 with a bound = sprünglings, S. 131 like the eyes of wolves = wolfsäugig, S. 139 arching = wölbig, S. 169 die Honigmacherin Biene, S. 172 Black-Robe Chief = Schwarzrockhäuptling, und viele andere. (Die Worte wiederholen sich natürlich an manchen Stellen.)

Mit welcher Liebe Freiligrath an diesem Werke arbeitete, geht schon daraus hervor, dass er, ganz gegen seine sonstige Bescheidenheit, Freunde mehrfach auf die Schönheit seiner Uebersetzung aufmerksam machte. So schreibt er z. B. an Julius Rodenberg[1]): „Es thut mir wohl, dass der „Hiawatha“ angesprochen hat, und dass auch das Publikum dem Lebens- n des Fernen, Halbverschollenen mit Nachsicht entgegen- men ist. Hinter dem spanischen Reiterwerk barbarischer namen, die das Buch, ein stachliger Zaun, umstarren, t sich allerdings eine sinnvolle, poetische Schöpfung, Anlaufs schon wert ist -- nichtsdestoweniger bin ich

[1]) Vgl. Deutsche Rundschau, 15. März 1898.

jedem dankbar, der diesen Anlauf wirklich wagt und über die Stacheln frisch hinwegsetzt. Findet er dann, dank seinem Sprunge und meiner Dolmetscherei, dass es sich ganz hübsch wandeln und träumen lässt in dieser kindlichen Welt (auf die der Herrgott, mit der Pfeif' Tabak im Munde, familienväterlich herabschaut), so bin ich vollends zufrieden und beglückt". Charakteristischer noch ist eine andere Aeusserung[1]: „Es freut mich sehr, dass die im Morgenblatt mitgeteilten Bruchstücke meiner Hiawatha-Uebersetzung dir und deiner lieben Frau gefallen haben. Ich zweifle nun auch nicht, dass das ganze Gedicht euch anmuten wird. ...... Hier hast du den Schluss des Gedichts..... — Ist das nicht schön? Ist der im Sonnenuntergang verschwindende Held nicht ein famoses Bild?" In einem anderen Briefe sagt er[2]: „Dass „Hiawatha" deiner guten Marie und dir einige genussreiche Stunden verschafft hat, höre ich mit aufrichtiger Freude. Als ich die „Hungersnot" zuerst übersetzt hatte, und sie brühwarm aus dem Bleistiftmanuskript meiner Frau vorlas, war auch die ergriffen und hatte ein paar Thränen wegzuwischen. Es ist wirklich wunderbar, mit wie wenig Mitteln der Dichter in diesem Gesange die pathetische Wirkung hervorzubringen gewusst hat. Einfacher kann doch eigentlich nichts sein. Die Allgemeine Zeitung erwähnte der Uebersetzung neulich beiläufig in einer kurzen Kritik von Bodenstedts Neuen Gedichten und meinte, dass ich, bei grösserer Treue, den Ton des Originals noch glücklicher getroffen hätte, als mein Vorgänger Böttger. Das soll wohl sein. Ich habe Böttgers Uebersetzung noch immer nicht gelesen, möchte aber darauf schwören, dass er auf so sonderbar schöne Benamsungen, wie „das Wohnland des Nachdiesem" (für the land of the hereafter) u. dgl. nicht verfallen ist."

Das klingt stolz, Freiligrath konnte es aber auch sein; denn er hat mit dieser Uebersetzung ein Werk von unvergänglicher Schönheit der deutschen Litteratur einverleibt.

Zugleich macht er damit das erste grössere Werk aus einem Kreise, der schon seit dem Ausgange des vorigen Jahr-

[1]) Vgl. Buchner II, 303.
[2]) a. a. O. II, 311.

hunderts die Dichter angezogen hatte, den Deutschen zugänglich, nämlich das erste umfassendere Erzeugnis der Indianersage. Durch den amerikanischen Freiheitskrieg waren zahlreiche Europäer mit den Rothäuten in nähere Berührung gekommen, und damit hatte auch der Indianer Eingang in die europäische und über England (Cowper) und Frankreich (Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand etc.) in die deutsche Litteratur gefunden, zumal das Wesen und die Sprache jenes Naturvolkes mit einem Hauch von Poesie umgeben war. So stimmte unter andern schon Schiller seine „Nadowessische Totenklage“ an, und Seume verherrlichte den „Kanadier, der noch Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte“. Gefördert wurde diese Bewegung natürlich noch durch die Pflege, die das Volkslied überhaupt jetzt fand, sowie dadurch, dass Naturforscher, ja auch Dichter, wie Chamisso und Lenau, durch eigene Anschauung jene fernen Länder kennen lernten und ihre Erlebnisse in ihnen schilderten. Alles dies verfehlte auch auf Freiligrath seinen Einfluss nicht. Oft zog er den Indianer und sein Reich in den Gesichtskreis seiner Gedichte. Schon 1833 hatte er in „Audubon“ das Los der Steppensöhne beklagt, deren Sittenreinheit durch das Eindringen östlicher Kultur gefährdet wird. In der Phantasie „Die Schiffe“ tritt neben den Angehörigen anderer Völker auch ein Indianer auf, der von Amerika erzählt. In poetischster Weise aber schilderte er das Indianerleben im „Ausgewanderten Dichter“. Der Leser folgt darin dem Indianer auf die Jagd und in die Ratsversammlung und gewinnt dadurch einen Einblick in seine Anschauungsweise. „Das Hospitalschiff“ beherbergt auch einen amerikanischen Steppensohn.

Nach der Veröffentlichung des „Sanges von Hiawatha“ versiegt der Quell der Poesie immer mehr in Freiligrath, bis ihn nach langen Jahren des Stillstandes die Ereignisse von 1866 und 1870/71 in neuer, ungeschwächter Kraft hervorsprudeln lassen. Gering ist daher auch die Ausbeute an Uebersetzungen, die aus dem Jahrzehnt von 1856—1866 stammen, und von den wenigen ist die Jahreszahl ihres Entstehens nur selten festzustellen. Sie seien daher in der Reihenfolge, wie sie im vierten Bande der „Gesammelten

Dichtungen“ unter dem Titel „Neueres und Neuestes“ zusammengefasst sind, besprochen.

Eine ganze Reihe dieser Uebersetzungen scheint aus wesentlich litterarhistorischem Interesse hervorgegangen zu sein. Es sind dies 11 Gedichte von Robert Herrick (1591 bis 1674), dem Zeitgenossen Shakespeares und Miltons, sowie Uebersetzungen von zwei Sonetten von Henry Howard, Earl of Surrey (1515—1547), von vier Sonetten Sir Philip Sidneys (1554—1586), von zwölf Sonetten Edmund Spensers (1553—1599) und von zweien William Drummonds of Hawthornden (1585—1649), wozu noch die schon früher besprochene Uebersetzung von Pierre de Ronsards „An einen Weissdorn“ tritt. Auffallend ist, dass Freiligrath zwar die Sonette von manchem Zeitgenossen Shakespeares übersetzt hat, sich aber an dessen eigene nicht heranwagte.

Die liebenswürdig-neckischen, oft von origineller Einbildungskraft zeugenden Lieder Herricks vermögen in der gelungenen Freiligrathschen Uebersetzung auch heute noch zu fesseln. Die Sonette der älteren englischen Dichter dagegen, in einer von der regelmässigen etwas abweichenden Form geschrieben, muten einen doch ein wenig altfränkisch an, trotz der Gewandtheit, mit der jene Dichter immer wieder neue Einkleidungen finden, um die Geliebte zu besingen; denn bis auf wenige Ausnahmen ist sie der Gegenstand dieser Sonette. Anregend ist auch zu beobachten, wie oft erst in den beiden letzten Zeilen der leitende Gedanke epigrammatisch zum Ausdruck kommt.

Die Uebersetzungen sind meistens wortgetreu und stilgerecht. Dasselbe Lob gilt von der Wiedergabe der gleichfalls in diesem letzten Bande enthaltenen einzelnen Gedichte von Robert Burns, Thomas Bailey Aldrich, Frank Mahony, Thackeray, Shakespeare („Grablied aus Cymbeline“), Robert Browning und Barry Cornwall sowie der „Volksballade von den Shetland-Inseln“. Es sind z. T. hervorragende Proben der Uebersetzungskunst, wie z. B. die in schöner Tonmalerei wiedergegebenen „Glocken von Shandon“ Frank Mahonys oder Aldrichs „Dezember“, ein schwermütiges Klagelied. Auch

Robert Brownings bekanntes Gedicht „Tokayer“ ist in dem dem englischen Vorbilde eignen kecken Tone gut übertragen.

Dass man den Namen Brownings, der doch von diesen englischen Dichtern (ausser Shakespeare natürlich) der bei weitem hervorragendste ist, nur einmal unter den Uebersetzungen Freiligraths findet, ist wohl auf innere Gründe zurückzuführen: in Brownings Poesie tritt die grübelnde Verstandesthätigkeit zu sehr in den Vordergrund, ja sie verführt den Dichter oft zu Träumereien, in die man ihm nicht mehr zu folgen vermag.[1]) Nichts von alledem bei Freiligrath, der fast immer von einem Bilde oder einem Ereignisse ausgeht. — Von einer ganz anderen Seite, als man ihn aus den früher angeführten Uebersetzungen kennen lernte, zeigt sich Robert Burns in den drei hier vertretenen Liedern. „An einen Freund“ fordert zum Preise der schottischen Heimat auf; die „Elegie auf den Tod meines Freundes“ ist ein ergreifendes Klagelied, in das die ganze Natur mit dem Dichter einstimmt; „An eine Maus, die er mit ihrem Nest aufgepflügt hatte“ schildert das Treiben des Tierleins, das zu ernsten Gedanken mahnt. Alle drei Gedichte, auch in der Form eigenartig, sind charakteristisch für Burns: sie gehen von kleinen, mitunter beinahe kleinlichen Dingen aus, entwickeln aber schliesslich hohe Ideen.

Erhöhte Teilnahme beanspruchen die zehn Gedichte des Amerikaners Walt Whitman, die Freiligrath im Jahre 1868 dem deutschen Publikum vermittelte. Er hat auch ihr Wesen am besten selbst charakterisiert:[2]) „Sind das Verse? Die Zeilen sind wie Verse abgesetzt, allerdings, aber Verse sind es nicht. Kein Metrum, kein Reim, keine Strophen. Rhythmische Prosa, Streckverse. Auf den ersten Augenblick rauh, ungefüg, formlos; aber dennoch für ein feineres Ohr des Wohllauts nicht ermangelnd.[3]) Die Sprache schlicht, derb, geradezu, alles Ding beim rechten Namen nennend, vor nichts

[1]) Vgl. Ausgewählte Gedichte von Robert Browning, übersetzt von Edmund Ruete, Bremen 1894, Vorwort.

[2]) Bd. IV, S. 87 und 88.

[3]) Vgl. P. Jannaccone. La poesia di Walt Whitman e l'evolutione delle forme ritmiche. Torino 1898.

zurückschreckend, manchmal dunkel. Der Ton rhapsodisch, prophetenhaft, oft ungleich, das Erhabene mit dem Gewöhnlichen, bis zur Geschmacklosigkeit sogar, vermischend. . . . . . Und was trägt uns der Dichter in dieser Form vor? Zunächst sich selbst, sein Ich, Walt Whitman. Dieses Ich aber ist ein Teil von Amerika, ein Teil der Erde" u. s. w.

Es war eine schwere Aufgabe, die wilden Visionen der Whitmanschen „Trommelschläge" in ihrer rhythmischen Prosa zu übertragen und eine bis dahin unbekannte Art von Poesie zu erschliessen. Eigentlich ist es ja überhaupt unmöglich, Gedichte in freien Rhythmen in eine andere Sprache zu übertragen. Denn die Wirkung solcher Gedichte beruht doch eben vornehmlich auf ihrer eigenartigen Form, die den Inhalt auch rhythmisch zur Darstellung bringen soll. Diese Wirkung muss beim Uebersetzen natürlich mehr oder weniger verloren gehen, und es ist nun Sache des Uebertragers, dem ihm vorliegenden Stoff eine Gestalt zu geben, die bei dem deutschen Leser ungefähr dieselben Eindrücke hervorruft wie die des Originals. Selbstverständlich bedingt dieser Umstand mitunter ein Abweichen von der Vorlage; der Uebersetzer muss mehr nachdichten, als sich sklavisch an den fremden Text halten. Freiligraths Verdeutschungen der Whitmanschen Gedichte leisten wohl, was man unter diesen schwierigen Verhältnissen verlangen kann. Die Sonderheiten des Verses und der Sprache Whitmans kommen darin zum Ausdruck, ohne dass die Schönheit und Ungezwungenheit des Stils darunter litte.

Ein ähnliches Verdienst erwarb sich Freiligrath dadurch, dass er den grossen englischen Historiker T. Bab. Macaulay als Dichter weiteren Kreisen zugänglich machte. Er übersetzte nämlich dessen „Horatius", ein episches Gedicht von 70, meist achtzeiligen Strophen, sowie „Die Schlacht bei Naseby". Das erste Gedicht bildet einen Teil der „Lays of Ancient Rome", in denen Macaulay den Versuch macht, die Geschichte des alten Rom, wie sie von den Historikern erzählt wird, in Balladenform zu übermitteln, da man annimmt, dass solche lateinische Balladencyclen bestanden und den Geschichtschreibern als Grundlage gedient haben. Das Gedicht

ist einem römischen Plebejer in den Mund gelegt, der über den Verfall der alten Kriegskunst und der alten Einfachheit der Sitten klagt; als glänzendes Vorbild stellt er seinen Zeitgenossen die That des Horatius hin, der Rom vor dem Untergange rettete, indem er so lange der eindringenden Schar Porsenas widerstand, bis die Römer die Tiberbrücke abgebrochen hatten. In formaler wie stilistischer Hinsicht. sind beide Uebersetzungen mit der gewohnten Meisterschaft von Freiligrath übertragen worden.

Mit der Veröffentlichung dieser letzten Uebersetzungen war Freiligrath wieder an einem Wendepunkt seines Lebens angelangt: das Jahr 1868 war herangekommen, Deutschland hatte seinen Freiheitssänger ins Vaterland zurückgerufen und ihm die Mittel an die Hand gegeben, den Abend seines Lebens sorgenfrei zu verbringen. Ein schöner Abschluss in dem Leben des Schwergeprüften. Und wenn man auch kaum erwarten konnte, dass der an der Schwelle des Greisenalters stehende Dichter noch anstrengend poetisch thätig sein werde, so hat er doch seinen Dank an seine Mitbürger in noch vielen schönen Liedern abgetragen, von denen hier nur drei aus dem Jahre des grossen Krieges, „An Wolfgang im Felde“, „Die Trompete von Gravelotte“ und „Hurrah, Germania!“ genannt sein mögen.

Aber selbst jetzt, als Zeit und Verhältnisse keinen Einfluss mehr auf seine litterarische Thätigkeit haben konnten, war Freiligrath eifrig der Verdeutschung fremder Dichtungen zugewendet. Alte Uebersetzungspläne wurden wieder in ihm wach, neue Erscheinungen beschäftigten ihn, und so entstanden im Jahre 1872 elf Uebersetzungen aus Bret Harte, einem bis dahin wenig bekannten amerikanischen Dichter.

Bret Harte lebt in einer ganz anderen Welt als Walt Whitman: gross geworden in den Kreisen der Goldgräber Kaliforniens, schildert er charakteristisch das Leben unter ihnen. Meistens zeigt er uns die rauhen Seiten dieses Lebens; aber auch die weichen Empfindungen im Herzen des Goldgräbers weiss Bret Harte mit dramatischer Kraft und einer seltenen Fülle von Formen, die freilich nicht immer den

Regeln der Metrik entsprechen, auszumalen. Bald ernst, bald scherzend, stets spannend und neu sind seine Stoffe und seine Vortragsweise.

Freiligrath hatte es also nicht leicht, diese Lieder angemessen zu übersetzen und der Sprache des Goldgräbers auch im Deutschen die rechte Färbung zu geben. Aber ihm, der nun ungefähr fünfzig Jahre lang die Kunst des Uebersetzens geübt hatte, musste es gelingen, auch diese rauhen Lieder vollendet zu übertragen. Nur in zwei Gedichten, und zwar gerade solchen mit einer auffallend knappen Form („Im Tunnel“ und „Was die Lokomotiven sagten“) fügt er Pluszeilen hinzu, eine in dem ersten, sechzehn in dem zweiten. Schöne Wortbildungen sind z. B. „Tannenwipfelnacht“ (S. 285) und „Indianerherbste“ (S. 288).

Die Uebertragungen Bret Hartescher Gedichte waren die letzten, die Freiligrath in seine gesammelten Dichtungen aufgenommen hat. Mit ihnen ist aber seine Dolmetscherarbeit keineswegs erschöpft; denn nur einen Teil von allen den Stoffen, die ihn beschäftigten, hat er für würdig der Aufnahme in seine Werke erachtet. An einzelnen Versuchen, die schon aus früher Zeit stammen, hat er bis an sein Lebensende herumgefeilt, ohne sich entschliessen zu können, sie zu veröffentlichen. So erging es ihm auch mit den mannigfachen Entwürfen zu Uebersetzungen Byronscher Werke. Der Name dieses Dichters, der doch die meisten Engländer an poetischem Talent weit überragt, findet sich in Freiligraths „Gesammelten Dichtungen“ nicht. Gewiss bot gerade Byron dem Dolmetscher grössere Schwierigkeiten als viele andere, und ferner fand Byron in seinem Vaterlande allerdings nicht die Anerkennung, die ihm gebührte. Aber sollten diese Erwägungen allein Freiligrath veranlasst haben, die begonnenen Uebersetzungen aus Byron unbeachtet liegen zu lassen und sie nicht, wie er es z. B. mit denen aus V. Hugo gethan hatte, zu glätten und verbessert herauszugeben? Man muss wohl vielmehr annehmen, dass Byrons eigenstes Wesen dem seinen zu fremd war, als dass je das Verhältnis beider ein inniges hätte werden können, obwohl man vielleicht in Freiligraths radikalen Gedichten und Schilderungen des Orients leise Anklänge an Byron wieder-

finden kann. Im allgemeinen aber steht der mit der Welt zerfallene, enttäuschte englische Dichter im schärfsten Gegensatz zu Freiligrath, der mit glühender Seele an Vaterland, Familie und Natur hing. Dass der deutsche Dichter Thomas Moores „An Lord Byron" übersetzt hat,[1]) spricht auch wohl für diese Auffassung; denn wenn er sich nicht mit Th. Moore identifiziert hätte, würde er dies wohl kaum gethan haben. Nur mit einem Byronschen Epos, mit „Mazeppa", scheint sich Freiligrath eingehender und wiederholt beschäftigt zu haben. Die Entstehung des ersten Uebersetzungsentwurfs schilderte er ja so ansprechend in dem Gedicht „Am Birkenbaum" (III, 191), und noch in späten Tagen kam er wieder darauf zurück. Den „Mazeppa" wählte er wohl deshalb vor anderen Werken, weil gerade dieses Byronsche Epos weniger durch die darin ausgesprochenen Gedanken als vielmehr durch die lebhafte Schilderung eines seltsamen Ereignisses Spannung hervorruft. Der wilde Ritt des Kosaken-Hetmans musste Freiligrath ganz besonders in Aufregung versetzen.

Aber ganz befriedigt muss ihn doch seine Verdeutschung noch nicht haben; denn erst seine Frau hat sie 1883 zusammen mit des Dichters Jugenderzählung „Der Eggesterstein" herausgegeben, und zwar in der ursprünglichen Gestalt, da die Umarbeitung nicht über den Anfang hinausgediehen war. Einige Unebenheiten mag wohl Frau Freiligrath selbst noch ausgeglichen haben, wie sie dies ja schon früher mitunter gethan hatte.[2]) Dass auch sie selbst als Uebersetzerin Tüchtiges leistete, ist ja schon früher hervorgehoben worden.[3])

---

[1]) Vgl. S. 52.

[2]) Durch Theobald Kerners Buch „Das Kernerhaus und seine Gäste" (Stuttgart und Leipzig 1897) wird dies verbürgt. Auf S. 202 erzählt Kerner nämlich: „Freiligrath wohnte bei mir im Gartenhaus. Trotz des Schäferlebens, das wir führten, und obgleich wir viel in der Gegend herumbummelten, auch in Heilbronn waren, war Freiligrath fleissig, schrieb viel, namentlich in den Vormittagsstunden, zeigte mir Gedichte aus dem Englischen übersetzt, die seine Braut, Ida Melos, ihm korrigiert hatte."

[3]) Es sei hier darauf aufmerksam gemacht, dass die älteste Tochter Freiligraths, Mrs. Freiligrath-Kroeker, die Uebersetzungsgabe ihrer Eltern geerbt und besonders viele Gedichte ihres Vaters ins Englische übertragen hat.

Im allgemeinen wird aber der jetzt vorliegende Text des „Mazeppa“ wohl so, wie Freiligrath ihn übersetzt hatte, wiedergegeben sein.

Die Veröffentlichung des Werkes ist durchaus berechtigt. Besonders erwünscht ist es, dass man hier einmal so recht die Fortschritte, die Freiligrath in seinen späteren Uebersetzungen gemacht hat, erkennen kann. Der „Mazeppa“ steht nämlich in der That hinter jenen zurück. Schon die Form der Vorlage, meist vierhebige Verse mit verschiedener Reimanordnung, hat Freiligrath viel freier behandelt, als man es sonst an ihm gewöhnt ist. Er ändert nämlich sehr oft das Reimschema, indem er fast ausschliesslich Reimpaare oder kreuzweis gereimte Verse anwendet, während Byrons Verse noch manch andere Gruppierung zeigen. Ebenso schiebt er viele Verse ein. Der Ausdruck zeigt oft noch Härten, von denen die folgenden Uebertragungen frei sind. Wie stark aber auch gewisse Mängel hervortreten, „Mazeppa“ bleibt doch immerhin eine Uebersetzung, die sich neben den meisten anderen zeigen kann. Sie verrät, dass in dem Jüngling Kräfte schlummerten, die bei richtiger Pflege später Hervorragendes schaffen mussten.

Bei der Bedeutung, welche die Uebersetzungen aus dem Englischen in Freiligraths Lebenswerk gewonnen, drängt sich nun die Frage auf: hat etwa die fortwährende Beschäftigung mit der englischen Sprache, besonders in der Londoner Zeit, als Freiligrath wohl täglich mehr englisch als deutsch sprach, Spuren in der Handhabung seiner Muttersprache zurückgelassen? Bei den Uebersetzungen aus dem Französischen konnte eine ähnliche Erscheinung an manchen Wendungen und Ausdrücken nachgewiesen werden. Nun war ja aber der Einfluss der französischen Sprache auf die Ausdrucksweise der gebildeten Stände von altersher sehr gross, während die englische Sprache erst seit neuerer Zeit mehr in den Vordergrund getreten ist. Schon aus diesem Grunde wird daher eine Einwirkung der englischen Sprache auf die Freiligraths weniger wahrscheinlich. Wohl kargt er in einzelnen Gedichten nicht mit englischen Ausdrücken. Dahin gehört z. B. die dramatische Erzählung eines Matrosen „In der Nordsee“

(II, 123). Man wird aber in diesem Falle eine absichtliche Häufung englischer Worte erkennen müssen. Denn der wackere Mitkämpfer von Kapitän Ross bei der Aufsuchung der Nordwest-Passage spricht eben seinen Seemanns-Jargon, der ja selbst im Deutschen mit vielen englischen Ausdrücken durchsetzt ist. Von anderen Gedichten, in denen englische Wörter vorkommen, seien noch die „poetische Epistel“ an Joseph Wedemeyer (III, 235 ff.), „Irland“ (III, 148) sowie die Scottschen und Burnsschen Lieder genannt. Dass in manchen Uebersetzungen auch einmal ein bekannter englischer Ausdruck mit unterläuft, ist erklärlich. Aber nur einige wenige Bildungen kann man unmittelbar auf das Englische zurückführen. So ist z. B. das Substantiv „die Gift“ (VI, 53) im Neuhochdeutschen nicht mehr vorhanden; da im Original an derselben Stelle „gift“ steht, so hat es Freiligrath wohl übernommen. Die Substantive „Vorhaupt“ für Stirn (II, 253) und „Pfadweg“ (VI, 87) sind nach forehead und pathway gebildet. Auf ähnliche Weise wird der Uebersetzer wohl zu den Wendungen „Vorbei die Kirch, vorbei den Berg etc.“ (Ancient Mariner, I, 23), „Und den Mittagsglockenschlag, einen prächt'gen Junitag“ und „Entlang uns ritt der Feldherr . .“ (beide IV, 112) gekommen sein. Von kleineren Unregelmässigkeiten, die vielleicht auch englischen Ursprungs sein könnten, abgesehen, sind dies aber die einzigen Beispiele für die etwaige Herübernahme englischer Ausdrucksweisen durch Freiligrath.

Eine andere Frage, ob und inwiefern sich nämlich ein Fortschritt in Freiligraths Uebertragungen im Laufe der Jahre bemerkbar macht, wird man ohne Zögern bejahen müssen; handelt es sich doch um einen Zeitraum von annähernd 50 Jahren, auf den sich die Uebersetzungen verteilen. Es ist selbstverständlich, dass die Erfahrung und Uebung des Dolmetschers mit jedem neuen Werke auf diesem Gebiete wuchs, die Schwierigkeiten für ihn geringer wurden. Zudem besserte Freiligrath, wie bereits erwähnt wurde, rastlos an seinen Uebersetzungen und veröffentlichte sie gewöhnlich erst spät. Es ist gewiss auch kein Zufall, dass das früheste Epos, das er übersetzte, „Das Waldheiligtum“, immerhin erst 1846 erschien, nachdem er schon reichlich Erfahrungen gesammelt

hatte. Und trotzdem, wie gross erscheint nicht in Bezug auf die Ausführung der Abstand zwischen dem „Waldheiligtum" und dem zehn Jahre später veröffentlichten „Sange von Hiawatha!" Deutlich konnte man ja selbst den Unterschied zwischen dem ersten Drittel der Uebersetzung von „Venus und Adonis", das Freiligrath viel früher in Angriff genommen hatte, und den beiden letzten Dritteln beobachten — ein Unterschied, dessen sich, wie erwähnt, Freiligrath auch sehr wohl bewusst war. Um den Fortschritt auch an den einzelnen Gedichten zu erkennen, braucht man nur eine Anzahl späterer Uebersetzungen mit den frühesten zu vergleichen. Obgleich sich unter diesen sehr bedeutende Leistungen finden, stehen sie doch im allgemeinen hinter jenen zurück. Und überdies wandte Freiligrath seine Uebersetzerthätigkeit gegen das Ende seiner Wirksamkeit Stoffen zu, die schon durch ihre eigenartige Form grössere Schwierigkeiten boten. So war z. B. der „Sang von Hiawatha" mit seinen mannigfachen epischen Stilmitteln sicherlich ein Probierstein für das Können eines Uebersetzers. Auch scheint die Uebertragung von Sonetten unserm Dichter am Anfang nicht so leicht geworden zu sein; wenigstens weist das in früherer Zeit aus Keats übersetzte Sonett manche Mängel auf, während die zahlreichen Sonette englischer Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts, die Freiligrath verdeutscht hat, durchaus gelungen sind. Und noch schwieriger war die von demselben Erfolge gekrönte Uebersetzung Walt Whitmanscher Gedichte.

So macht sich Freiligrath, unablässig mit der fremden Sprache ringend, diese unterthänig. Ueberall in seinen Uebersetzungen, mit nur ganz wenigen Ausnahmen, die sich meist selbst rechtfertigen, gilt ihm Wahrung der ursprünglichen Form und Worttreue als oberstes Gesetz. Bezeichnend ist daneben sein Sinn für lebhafte Schilderung, die er durch Auslassung von Verben oder die Anwendung rhetorischer Fragen erreicht, seine Vorliebe für Allitterationen, für neue Wortbildungen und Wortverbindungen, aber auch für altertümelnde Verb- und Substantivformen. Von ihnen seien hier noch einige im Zusammenhang erörtert. Freiligrath sagt sehr oft „erhub", zieht die alten Formen „erglomm" und „krisch"

(„Mariana im Süden"), „drasch" („Sankt Romuald"), „zeuch" („Fallen is thy throne" und „Die Dame von Shalott") den jüngeren vor. Desgleichen bedient er sich gern der an die biblische Ausdrucksweise erinnernden Formen wie „Härtigkeit", „Mildigkeit", „Herbigkeit", „freudiglich", „lustiglich" (an vielen Stellen). Ebenso finden sich bei ihm oft alte Casus wie „Erden", „Ehren", „Frauen" (gen. sg.) und „dorten". Ja manche Wörter will er gewaltsam wieder in die neuhochdeutsche Sprache einführen, so „Miete" für Lohn (IV, 58 und 150), „Trumm" (vgl. S. 45), „Moor" für Seide in „moorumspannt" (in Mussets „Lever"), „Duft" in dem Sinne von „Nebel, Wolke, Dampf", wie es ja bei Goethe noch vorkommt (Scotts „Einfall", „Sang von Hiawatha u. s. w.). Auch Dialektwörter verschmäht er nicht, z. B. „Grand" = Sand („Schlacht bei Blenheim"), „Hulst", „Ginst", „Muck" (Bret Harte), „hecht", ein Seemannsausdruck („Ein Segel nass"), „rehe" = steif, starr („Sang von Hiawatha"), „polkieren" „(Amphion"), „glupen", „jappen" („Sang von Hiawatha"). Wenn er im „Grablied aus Cymbeline" sagt „Nie kein Bann bedräng' dich", so hat man es wohl auch mit einer absichtlichen Aufnahme der alten doppelten Verneinung zu thun. In Freiligraths eigenen Gedichten würde man noch manchen Beleg für diese Neigung, der Sprache eine altertümliche Färbung zu geben, finden.

Von der grossen Masse der Uebersetzer, die ihre Arbeit auf Bestellung liefern, ohne kongenial sich in die Vorlage zu versenken, trennt Freiligrath eine grossse Kluft. Noch im Oktober 1872, als eine Buchhandlung ihn aufforderte, Joaquin Millers „Songs of the Sierras" zu übersetzen, schreibt der alte Uebersetzer, dem jetzt eine Verdeutschung doch kaum noch Schwierigkeiten machen konnte,[1]) dass er das Angebot ablehnen müsse, einmal, weil er mit der Uebertragung von Bret Harte beschäftigt sei, „und vor allen Dingen, weil ich dergleichen nicht auf Bestellung machen kann". Sein Dichten und Uebersetzen hängt eben eng zusammen, es sind nur zweierlei Bethätigungen eines und desselben Geistes. Darum

[1]) Vgl. Buchner II, 433.

hat er sich auch nicht (wie es Uebersetzer sonst zu thun pflegen) an alle Stoffe, die eines günstigen Empfanges beim Publikum sicher waren, herangewagt, sondern nur die gewählt, die seiner geistigen Veranlagung entsprachen. Bezeichnend dafür ist, dass das einzige Bruchstück, das er aus einem Drama übersetzt hat, ein Chorlied ist. Er war sich der Grenzen seiner Fähigkeiten wohl bewusst.

Um sich zu überzeugen, wie weit Freiligrath aus der Masse der Uebersetzer hervorragt, muss man seine Uebersetzungen mit solchen desselben Inhalts von andern Verfassern vergleichen. Selbst hervorragende Uebersetzer kann man zu diesem Vergleich heranziehen, z. B. Emanuel Geibel und Heinrich Leuthold, wie man sie aus den „Fünf Büchern französischer Lyrik“ kennen lernt. In dieser Sammlung begegnet man nur zwei häufig wiederkehrenden Namen, Viktor Hugo und Alfred de Musset, deren Gedichte auch von Freiligrath z. T. verdeutscht worden sind. Von den Gedichten Viktor Hugos sind drei den Orientalen entnommen („Aegypten“, „Sultan Achmet“ und „Die Favorite“, letzteres von Leuthold übertragen), die ja einen so grossen Einfluss auf Freiligrath ausgeübt haben. Schon äusserlich bemerkt man in dem einen der drei Gedichte einen Unterschied zwischen Original und Uebersetzung. „Sultan Achmet“ hat bei V. Hugo das Reimschema a a b b a b, während die Geibelschen Verse das Bild a a b c c b zeigen. Geibel hat also nicht nur die Reihenfolge der Verse, sondern auch die Zahl der Reime verändert. Freiligrath würde sich kaum eine derartige Freiheit erlaubt haben. Die technische Ausführung der Uebersetzung ist gut; nur bleibt zu tadeln, dass Geibel Aegypten, dem Französischen entsprechend, als Femininum behandelt. Denselben Fehler begeht er, indem er in der Schlussstrophe, wiederum in Anlehnung an die Vorlage, zwei Sonnen mit Königen vergleicht; es wäre richtiger, sie als Königinnen zu bezeichnen. Sonst will es scheinen, als ob die drei Gedichte etwas freier, als man dies bei Freiligrath beobachten kann, übertragen worden wären. In zwei anderen V. Hugoschen Gedichten ihrer Sammlung haben sich Geibel und Leuthold andere Eigenmächtig-

keiten erlaubt. Geibel unterdrückt in „Dahin!“ die vi Strophe, Leuthold im „Lied“ sogar fünf Strophen des Or nals. Es ist nicht ersichtlich, was Geibel dazu veranl hat; denn die Strophe ist durchaus nicht überflüssig. Lei erklärt sich dagegen Leutholds grössere Auslassung. In auf die erste Strophe im Original noch folgenden vier v nämlich derselbe Gedanke in immer wieder anderer Eink dung wiederholt. Erst in der sechsten Strophe kommt Nachsatz. Nicht folgerichtig ist es dann allerdings, von späteren Strophen nur eine zu unterdrücken, da sie alle Grunde doch nur Variationen der Schlussverse sind. Leutl mag selbst empfunden haben, dass er dem Gedichte viel seiner Schönheit rauben würde, wenn er am Schluss ebe rücksichtslos wie am Anfange streichen würde. Nun ist richtig, dass V. Hugo in Wiederholungen, Bildern u. s. oft die Grenze des Erlaubten überschreitet und dadurch müdet; aber einmal tritt das in dem vorliegenden Ged nicht so stark hervor, und dann ist diese Vorliebe für M phern ein so wichtiges Charakteristikum V. Hugoscher Poe dass ein deutscher Leser, der ein Gedicht wie „Lied“ nur der Leutholdschen Uebersetzung kennen lernte, doch nur sehr unvollkommene Vorstellung von der Eigenart des Or nals erhalten würde. Daher hat sich Freiligrath auch hütet, gleich willkürlich zu verfahren. Aehnliche Freihe sind auch bei den anderen Uebersetzungen Geibels und L tholds zu beobachten.

In einigen Fällen ist Leuthold in unmittelbaren W kampf mit Freiligrath getreten, indem er von letzterem ber übertragene französische und englische Gedichte auch sei seits übersetzte; so z. B. „Mein Herz ist im Hochland“ „Wer ist an meiner Kammerthür“.

Das Mussetsche Gedicht eignet sich besonders für ei Vergleich. Denn die Form desselben (Reimschema a a a c c b, ungleiche Zeilen) ist ziemlich schwierig, der In nicht minder eigenartig. Die erste Strophe heisst bei den Dichtern:

Musset:

Que j'aime à voir dans la vallée
Désolée
Se lever comme un mausolée
Les quatre ailes d'un noir moutier!
Que j'aime à voir, près de l'austère
Monastère,
Au seuil du baron feudataire
La croix blanche et le bénitier!

Leuthold:	Freiligrath:
O, wie lieb' ich dieser Thäler	O, wie gern im Abendstrahle,
Totenmäler,	Tief im Thale,
Kühne Bogen, Kapitäler	Seh' ich, einem Totenmale
Schwarzer Münster, schlank u. hoch!	Aehnlich, schwarzer Münster Bau!
Durch die düstern Klostermauern	O, wie gern ich bei den finstern
Winde schauern;	Hohen Münstern
Auf der Ritter Schwelle trauern	Auf der Ritter Schwell' im Finstern
Kreuz und Weihekessel noch.	Kreuz und Weihekessel schau'!

Schon beim oberflächlichen Lesen empfindet man, dass Freiligrath genauer übersetzt. Er behält die Satzfolge des Originals genau bei und beginnt wie Musset den zweiten Teil der Strophe ebenfalls mit „O, wie gern u. s. w.“ Gerade dieser Einsatz ist von Bedeutung. Er fehlt bei Leuthold vollständig, so dass auch der Schluss bei ihm einigermassen in der Luft hängt.

Die Worte

„ . . . dans la vallée
Désolée“

sind durch

„ . . . im Abendstrahle
Tief im Thale“

passend wiedergegeben; denn mit dem Begriff des Abends in einem tiefen Thale verbindet man unwillkürlich die Vorstellung der Einsamkeit. Bei Leuthold fällt das „Désolée“ ganz weg. Von den nächsten zwei Zeilen hat Freiligrath nur „les quatre ailes“ unübersetzt gelassen. Leuthold dagegen braucht drei Zeilen, um dasselbe viel freier auszudrücken, und muss dabei noch seine Zuflucht zu schlechten Bildungen wie „Totenmäler“ und „Kapitäler“ nehmen. V. 5 und 6 sind von Leuthold sehr frei, von Freiligrath ziemlich genau, V. 7 und 8 von beiden gleichmässig getreu wiedergegeben. Höchstens könnte man noch an dem „trauern“ in

V. 7 der Leutholdschen Uebersetzung Anstoss nehmen. Strophe 2 ist im allgemeinen von Leuthold sowohl wie von Freiligrath entsprechend übersetzt worden; nur ändert jener im zweiten Teil wieder die Konstruktion, indem er zwei rhetorische Fragen an Stelle von einer setzt, was er in diesem Zusammenhange auch besser vermieden hätte. Die dritte Strophe scheint im Anfange beiden Uebersetzern Schwierigkeiten gemacht zu haben; sie umschreiben beide die drei ersten Zeilen des Originals durch vier in der Uebertragung. „Der Goten stumme Boten“ bei Leuthold und das „Gewürme“ bei Freiligrath sind wohl nur als Verlegenheitswendungen anzusehen. Im zweiten Teil ist Freiligrath wieder genauer; denn erstens nimmt er wie Musset das Verbum noch einmal auf, zweitens richtet er seine Worte dem Original entsprechend an die „enge Stiege“, die bei Leuthold garnicht erwähnt wird; ausserdem wählt dieser seine Bilder ganz unabhängig von der Vorlage. In der vierten Strophe dagegen, die allerdings von beiden Uebersetzern etwas frei verdeutscht worden ist, hält sich Leuthold etwas genauer an den Mussetschen Text, so z. B. wenn er von dem „herbstlichen Gebiet“ redet, während man bei Freiligrath garnicht erfährt, dass der Dichter sich eine Herbstlandschaft vorstellt. Die Schlussstrophe hat Freiligrath wieder besser getroffen. Schon die Leutholdsche Konstruktion klingt stellenweise matt gegen die französische, die Freiligrath sorgsam beibehielt; auch bringt jener mehr in die Strophe hinein, als in Mussets Gedicht steht.

Von englischen Gedichten ist wohl keins so häufig in deutsche Verse gebracht worden wie Burns' „Mein Herz ist im Hochland“;[1]) auch Leuthold und Freiligrath haben es übersetzt. Bei der einfachen Form und der von den deutschen Konstruktionen nur selten abweichenden Sprache dieses Liedes versteht es sich von selbst, dass beide Meister der Uebersetzungskunst in ihrer Verdeutschung Hervorragendes geleistet haben. Die erste Strophe lautet:

---

[1]) Legerlotz, Robert Burns' Gedichte, Leipzig 1889, macht sogar den Versuch, es im Dialekt zu übersetzen.

bei Burns:

My heart 's in the Highlands, my heart is not here;
My heart 's in the Highlands, a chasing the deer;
Chasing the wild deer, and following the roe —
My heart 's in the Highland, wherever I go.

bei Leuthold:	bei Freiligrath:
Mein Herz ist im Hochland, mein Herz ist nicht hier,	Mein Herz ist im Hochland, mein Herz ist nicht hier!
Mein Herz ist im Hochland und jaget das Tier,	Mein Herz ist im Hochland, im wald'gen Revier!
Und jaget das Wildtier und folget dem Reh --	Da jag' ich das Rotwild, da folg' ich dem Reh,
Mein Herz ist im Hochland, wohin ich auch geh'!	Mein Herz ist im Hochland, wo immer ich geh'.

In der ersten und, weil sie am Schluss noch einmal wiederholt wird, für den Gesamteindruck entscheidenden Strophe hat sich Leuthold die Arbeit zu leicht gemacht. Er übersetzt zwar mit einer Wörtlichkeit, die kaum weiter getrieben werden kann, aber gerade hier wären geringe Abweichungen am Platze gewesen; denn die Worte

„ . . . . . . und jaget das Tier,
Und jaget das Wildtier . . . . . .“

verderben vollständig den Eindruck. Was soll man sich unter „Tier“ und „Wildtier“ denken? Im übrigen bedeutet „deer“ stets Rotwild. Freiligrath hat diese Falle, in die man durch die englischen Worte leicht gerät, geschickt vermieden. Er giebt lieber einmal einen Ausdruck preis und ersetzt ihn durch einen passenden anderen. In den übrigen Strophen hält sich Leuthold weniger genau an die Worte des Urtextes als Freiligrath, ohne dass er diesen an Schönheit des Ausdruckes überträfe.

Besser gelungen ist Leuthold die Uebertragung von Burns' „Wer ist an meiner Kammerthür“. Bei grosser Treue dem Original gegenüber kommt er diesem doch auch in der künstlerischen Gesamtwirkung so nahe, dass man seine Uebersetzung vielleicht sogar der Freiligraths vorziehen kann, da dieser in Manchem abweicht.

Die Meisterschaft Freiligraths in der Uebersetzungskunst scheinen auch die Herausgeber der „Fünf Bücher französischer Lyrik“ erkannt zu haben; denn sie haben keins von den französischen Gedichten, die er schon vollendet übertragen hatte,

in ihre Sammlung aufgenommen. Wie sehr Geibel Freiligrath als Uebersetzer geschätzt hat, geht u. a. auch daraus hervor, dass er seine „Spanischen Volkslieder und Romanzen" „Ferdinand Freiligrath, dem Dichter und Uebersetzer" gewidmet hat. Und Leuthold sagt in einem Aufsatze über V. Hugo[1]): „Ferdinand Freiligrath hat mit der ihm eigenen Meisterschaft die gelungensten dieser Gedichte (d. s. die „Orientales") nicht bloss übertragen . . ." Schon viel früher hatte auch Gustav Schwab an Freiligrath geschrieben[2]): „Von Burns kenne ich keine Uebersetzung. Sie waren berufen, sich an eine Auswahl zu machen", und ähnlich äusserte sich Chamisso.[3])

So arbeitete Ferdinand Freiligrath eifrig und erfolgreich mit an der Verwirklichung der Goetheschen Forderung einer Weltlitteratur in deutscher Sprache. Für den Litterarhistoriker haben aber seine Uebersetzungen noch einen andern Wert: sie erst geben uns, indem sie uns Freiligrath auf scheinbaren Nebenpfaden seines Schaffens zeigen, volle Klarheit über den Ursprung und das Wesen seiner eigenen Dichtung.

---

[1]) Vgl. Ad. Wilh. Ernst, Neue Beiträge zu Heinrich Leutholds Dichterporträt, Hamburg 1897, S. 123.

[2]) Vgl. Buchner I. 156.

[3]) a. a. O. I, 187.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XII.

Goethes
Fortsetzung der
Mozartschen Zauberflöte.

Von

Dr. Victor Junk.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1899.

Meinem

verehrten akademischen Lehrer

JAKOB MINOR

gewidmet.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist der Betrachtung und Erklärung des Goetheschen Fragments „Der Zauberflöte zweiter Teil“ gewidmet. Dafs dabei auch der Text der Mozartschen „Zauberflöte“ ausführlich behandelt wurde, bedarf wohl keiner Rechtfertigung, da ich in dem französischen Romane „Sethos“ eine neue Quelle der Dichtung Schikaneders gefunden oder doch zum erstenmal erschöpfend untersucht habe.

Wenn ich vielleicht in reichlicherem Mafse, als dies sonst in wissenschaftlichen Arbeiten zu geschehen pflegt, Verse aus Goethes Fragment wörtlich angeführt habe, so leitete mich dabei der Wunsch, meiner Abhandlung nicht blofs unter den Fachleuten, sondern auch in den weiteren Kreisen des gebildeten Publikums, dem die „Zauberflöte“ vertraut und innig wert geworden ist, Leser zu gewinnen. Daher teilte ich namentlich die nur in der Weimarer Ausgabe enthaltenen Paralipomena des Goetheschen Werkes, abgerissene Stellen, aus denen sich manchmal ganz allein der Zusammenhang der Situationen erkennen läfst, nahezu vollständig mit, damit sich auch der, dem jene kostbare Ausgabe nicht stets zur Hand ist, von dem grofsen Verlust, den uns gerade die fragmentarische Gestalt dieser Dichtung empfinden läfst, eine Vorstellung machen könne. Auch bei der Erklärung einzelner schwieriger Stellen und bei der Einreihung der Paralipomena in das scenische Gefüge des Dramas schien mir die genaue Mitteilung des Goetheschen Wortlauts oft wünschenswert, ja fast unentbehrlich.

Während der Abfassung meiner Arbeit erleichterte mir mein akademischer Lehrer Jakob Minor, während des Druckes der Schrift der Herausgeber dieser Forschungen Franz Muncker meine Aufgabe durch mannigfache Winke; beiden spreche ich hiermit meinen aufrichtigen Dank aus. Herzlichen Dank schulde ich auch meinem Freunde Egon von Komorzynski, dessen Ratschläge mir bei der Betrachtung Schikaneders und seiner „Zauberflöte“ wiederholt zu statten kamen.

Wien, am 7. November 1899.

Dr. Victor Junk.

Inhalt.

		Seite
I.	Entstehung des Goetheschen Fragments	1
II.	Schikaneders Dichtung	11
III.	Inhalt und künstlerischer Charakter des Goetheschen Fragments	43

I.

Entstehung des Goetheschen Fragments.

Am 16. Januar 1794 wurde Mozarts „Zauberflöte", nachdem die „Entführung aus dem Serail" und „Don Juan" vorausgegangen waren, zum erstenmal in Weimar aufgeführt. Seit jener Zeit ist Mozart die Hauptstütze des Weimarischen Repertoires, wie die statistischen Aufzeichnungen[1]) ergeben. Der Grund der guten Aufnahme dieses Stückes beim Weimarer Publikum ist einleuchtend, da dieses stets besondere Vorliebe für die Oper und das Singspiel hatte, wie denn auch Goethe bestrebt war, dieser Neigung des Publikums durch Neubearbeitung älterer französischer und italienischer oder Wiederauffrischung vergessener deutscher Opern und Singspiele, wobei textliche Umgestaltungen vorgenommen werden mufsten oder Musikstücke aus dem einen in das andere aufgenommen wurden, entgegen zu kommen. Unterstützt wurde er dabei von Einsiedel und Vulpius, die die Texte herrichteten und überarbeiteten, und Kranz, der die Musikstücke lieferte oder ordnete. Auch was Goethes eigene Produktion für das Weimarer Theater betrifft, hielt er sich hauptsächlich an diese Form der dramatischen Kunst, die ihm seit früher Zeit Interesse abgewonnen hatte.

Die Anregung zu einer Fortsetzung der „Zauberflöte" mochte Goethe von mehreren Seiten erhalten haben. Einmal war es die ungeheure Wirkung und allgemeine Beliebtheit des Mozartschen Werkes an sich, auf die er selbst zu wiederholten Malen und am schönsten in der bekannten Stelle von

---

[1]) Burkhardt, das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791—1817.

„Hermann und Dorothea“ [1]) anspielt. Ferner bezeichnet er „den grofsen Beifall, den die „Zauberflöte“ erhielt, und die Schwierigkeit, ein Stück zu schreiben, das mit ihr wetteifern könnte,“ als Beweggrund gegenüber Wranitzky (24. Jan. 1796). In diesem Briefe klärt er uns auch über den Zweck seiner Arbeit auf: „dem Publiko auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen“ und „den Schauspielern und Theaterdirektionen die Aufführung eines neuen und komplizierten Stückes zu erleichtern“ wegen des beständigen Bezuges auf die allen bekannte und geläufige Mozartsche „Zauberflöte“, sowie er andrerseits an der Schikanederschen Dichtung „die Kunst des Autors, durch Kontraste zu wirken und grofse theatralische Effekte herbeizuführen“ hervorhebt. [2]) Eine weitere Anregung bot ihm wohl auch das freimaurerische Element, das in der „Zauberflöte“ eine gewisse Rolle spielt, wie die Untersuchung in der Folge zeigen wird, und dessen Symbolik ihr so viele Freunde verschaffte. Goethe stand ja, wie Lessing, Herder, Wieland, der Freimaurerei nicht unsympathisch gegenüber (vgl. die Monographie von Pietsch); das mystisch-verschwommene Element der „Zauberflöte“ bei Schikaneder mag ihn immerhin zu einer symbolischen Vertiefung gereizt haben.

So wundern wir uns also nicht, dafs Goethe die so oft und mit Unrecht verspottete Dichtung Schikaneders zum Ausgangspunkt für eine eigene Arbeit macht; er giebt zu,[2]) dafs „der bekannte erste Teil voller Unwahrscheinlichkeiten und Späfse sei, die nicht jeder zurecht zu legen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, dafs er im hohen Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und grofse theatralische Effekte herbeizuführen“.

Die erste Notiz über den Plan einer Fortsetzung der „Zauberflöte“ findet sich in jenem schon erwähnten Briefe Goethes an den Wiener Musikus Paul Wranitzky (einen beliebten Komponisten, auch Violinisten seiner Zeit, zuletzt Kapellmeister der Wiener Hofoper) vom 24. Januar 1796, worin der Dichter

---

[1]) II. Gesang, Vers 221 ff.

[2]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, Bd. III., S. 13 f. (1823).

sich über den Zweck und die Art seiner Fortsetzung ausspricht: „Die Personen (der Mozartschen „Zauberflöte") sind alle bekannt, die Schauspieler auf diese Charaktere geübt, und man kann ohne Übertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situationen und Verhältnisse steigern und einem solchen Stücke viel Leben und Interesse geben." Ferner hatte der Dichter es so eingerichtet, dafs die „Dekorationen und Kleider der ersten Zauberflöte beinahe hinreichen, um auch den zweiten Teil zu geben," wobei es ihm daran gelegen war, dafs „die Erinnerung an die erste Zauberflöte immer angefesselt bliebe." Goethe hatte diese Arbeit zuerst 1795 in Angriff genommen, wie der Brief an Schiller vom 12. Mai 1798 zeigt; in seinem Tagebuche, das über 1795 überhaupt nur spärliche Notizen bringt, findet sich darüber nichts aufgezeichnet. Im Anhange an jenen Brief an Wranitzky fügte Goethe seine Bedingungen hinzu: 100 Dukaten und eine vollständige Partitur, auf die aber Wranitzky nicht eingehen wollte; zur Aufführung eines zweiten Teils der „Zauberflöte", heifst es in seiner Antwort vom 6. Februar 1796, könne sich die k. k. Theatral-Hof-Direktion nicht entschliefsen, da die Oper von dem Privatunternehmer Schikaneder in einer Vorstadt aufgeführt werde. Auch müsse der Kontrast zwischen Goethes und Schikaneders Dichtung ebenso bedenklich werden wie zwischen Mozarts und seiner Musik. (Wranitzky sollte also Goethes Text komponieren.) Obendrein bewillige die Direktion statt der mitgeteilten Bedingungen nur 25 Dukaten, da Kotzebue und Iffland für ihre grofsen Schauspiele auch nicht mehr bekämen; ihr Verlangen nach einer Oper von Goethe sei jedoch so stark, dafs sie dieses Honorar zahlen wolle, „ohne das Buch vorher gesehen oder gelesen zu haben, und ohne zu wissen, ob es die Zensur hier passiert." Goethes Antwort hierauf an Wranitzky vom 6. April 1796 ist nicht erhalten.[1]) Er liefs, da es zu einer Aufführung nicht kommen wollte oder er mit den Bedingungen der k. k. Theatral-Hof-Direktion nicht einverstanden war, die „Akten" liegen. Erst Iffland, der bekanntlich 1798 ein Gastspiel auf dem Weimarer Theater absolvierte,

[1]) Weimarer Ausgabe, Abteilung IV, Bd. XI, S. 307.

machte ihm wieder Lust zu dieser Arbeit. Darauf beziehen sich die Bemerkungen in seinem Tagebuche vom 5. bis 10. Mai 1798. Er schrieb zunächst das bisher Fertige zusammen, arrangierte es und dichtete dann, meist in den Morgenstunden, wie dies seine Gewohnheit war, weiter. Der Brief an Schiller vom 9. Mai 1798, worin er sich über diese Arbeit ausspricht, zeigt zugleich, wie wenig künstlerische Interessen es waren, die ihn dazu aneiferten. Iffland hatte den Wunsch geäufsert, das Stück für das Berliner Theater zu besitzen. „Ich habe die Akten wieder vorgenommen und einiges daran gethan. Im Grunde ist schon so viel geschehen, dafs es thörig wäre, die Arbeit liegen zu lassen, und wäre es auch nur um des leidigen Vorteils willen, so verdient doch auch der eine schuldige Beherzigung, umso mehr, als eine so leichte Komposition zu jeder Zeit und Stunde gearbeitet werden kann und doch noch überdies eine Stimmung zu was Besserem vorbereitet.“ Im Laufe der Arbeit aber stellte sich auch mehr künstlerisches Interesse und Gefallen an dem Gegenstande ein; am 12. Mai schreibt er an Schiller, er habe dabei wieder recht artige Erfahrungen gemacht, „die sich sowohl auf mein Subjekt als aufs Drama überhaupt, auf die Oper besonders und am besondersten auf das Stück beziehen. Es kann nicht schaden, es endlich auch in Zeiten mittlerer Stimmung durchzuführen.“

Es scheint aufser Zweifel, dafs der gröfste Teil des gegenwärtig vorliegenden Textes schon zu der Zeit geschrieben wurde, als Goethe sich überhaupt zum ersten Male einer Fortsetzung der „Zauberflöte“ zuwandte, also im Jahre 1795; in späteren Jahren, so namentlich 1798, ist einiges ergänzt oder weiter ausgeführt und dann das Ganze „arrangiert und zusammengeschrieben“ worden. Dazu stimmt auch, dafs das Lied „Von allen schönen Waren“, das im zweiten Teil der „Zauberflöte“ von Papageno und Papagena gesungen werden sollte, in Vossens „Musenalmanach auf das Jahr 1796“ veröffentlicht wurde, also schon 1795 gedichtet sein mufs. Besonders wahrscheinlich aber wird jene Annahme dadurch, dafs Ifflands Anregung zur Wiederaufnahme und Beendigung der Dichtung vermutlich nahezu aufgewogen wurde durch die gewifs viel mächtigere Einwirkung von seiten Schillers, der Goethe vor

dieser Arbeit geradezu warnte (11. Mai 1798): Er solle über der Oper nicht vergessen, „an die Hauptsache recht ernstlich zu denken"; wenn er zu seiner Fortsetzung keinen recht geschickten und beliebten Komponisten finde, so setze er sich in Gefahr, ein undankbares Publikum zu finden; „denn bei der Repräsentation selbst rettet kein Text die Oper, wenn die Musik nicht gelungen ist, vielmehr läſst man den Poeten die verfehlte Wirkung mit entgelten."

Ob Goethe nach diesen warnenden Worten Schillers den Plan fallen lieſs oder nicht, ist ungewiſs. Vermutlich aber hat er nicht mehr viel daran gethan, umso mehr, als es ihm nicht gelungen ist, einen Komponisten für sein Werk zu finden, sowie ja überhaupt seine Bemühungen, im Vereine mit ehrlichen tüchtigen Musikern seiner Zeit, Kayser, Reichardt, Zelter, etwas Bedeutenderes zu schaffen, zu keinem besonderen künstlerischen Ergebnis geführt haben. Aus diesem Grunde ist auch „Der Zauberflöte zweiter Teil" Fragment geblieben, wie vieles andere derselben Gattung. Daſs Goethe das Stück sonst ausgeführt hätte, giebt er selbst zu öfteren Malen zu, so gegen Zelter, seinen musikalischen Freund, mit dem er so groſse Dinge geplant hatte, die aber alle an dessen Unfähigkeit, auf einen gröſseren musikalisch-dramatischen Gedanken Goethes einzugehen, gescheitert waren.[1]) Der betreffende Brief stammt aus dem Jahre 1800, ist aber nicht abgesandt worden.[2]) Goethe spricht darin von zwei Anfängen musikalischer Dramen, die sich unter seinen Papieren befinden, und an deren Ausführung er noch denken möchte: „zu einem komisch-heroischen, der zweite Teil der Zauberflöte, zu einem tragischen, die Danaiden; doch würde ich kaum Lust und Mut, eins oder das andere auszuführen, finden, wenn ich nicht einer Komposition und Aufführung versichert und mit dem Theater, auf welchem sie zuerst aufgeführt werden sollten, in unmittelbarer Verbindung stünde, um den ersten Eintritt durch Benutzung

---

[1]) Über dieses Thema „Goethes Beziehungen zur Musik und zu Musikern" behalte ich mir eine näher eingehende Untersuchung für die nächste Zeit vor, deren ich hier nur, um die Priorität zu wahren, Erwähnung thue.

[2]) Burkhardt veröffentlichte ihn in den „Grenzboten" 1873, III, 293 ff. Vgl. dazu die Weimarer Ausgabe, XV, 337.

aller individuellen und lokalen (Kräfte)[1]) recht brillant zu machen."

Es mag Goethe willkommen gewesen sein, als am 13. März 1800 der Bremer Buchhändler Friedrich Wilmans ihn aufforderte, einen Beitrag zu dessen Taschenbuch zu liefern.[2]) Es sollte dies das „Taschenbuch auf das Jahr 1801" sein. Goethe antwortete zustimmend,[3]) übersandte von der Fortsetzung der „Zauberflöte", was fertig war, und teilte überdies die Exposition mit, „soweit als es etwa nötig ist, um die Aufmerksamkeit und Neugierde zu erregen." Wilmans hatte seine Einladung mit einem Kistchen guter Weinsorten begleitet und honorierte am 28. Juni 1800 durch eine zweite Weinsendung.[2]) Aber „Der Zauberflöte zweiter Teil" erschien erst im nächsten Jahre in diesem Taschenbuche, da Wilmans nur spärliche Beiträge dazu erhielt. Es ist das „Taschenbuch auf das Jahr 1802. Der Liebe und Freundschaft gewidmet."

Der Zweck dieser Veröffentlichung, einen Komponisten für das Werk zu finden, wurde indessen nicht erreicht, obzwar gerade Zelter sich der Sache angenommen zu haben scheint. Er hatte Goethe um Material zu Kompositionen, um „etwas, das einer Oper ähnlich," angegangen. Goethe verwies ihn (29. Mai 1801) auf die im Wilmansschen Taschenbuche erscheinenden ersten Scenen seiner „Zauberflöte", sowie auf jene erwähnten „Danaiden", worin „nach Art der älteren griechischen Tragödie der Chor als Hauptgegenstand erscheinen sollte," erklärte aber, zu einer solchen Arbeit „mit dem Komponisten zusammenleben und für ein bestimmtes Theater arbeiten" zu müssen, „sonst kann nicht leicht aus einer solchen Unternehmung etwas werden." Aber auch Zelter scheint nicht ernstlich an die Ausführung der Komposition des Goetheschen Gedichts gedacht zu haben; denn am 4. August 1803 mufste Goethe ihn mahnen: „Wie steht es um die Musik des zweiten Teils der Zauberflöte?" — Wie wenig Zelter sich die Komposition hatte angelegen sein lassen, erhellt daraus, dafs er diese Anfrage

[1]) Dieses oder ein ähnliches Wort (Momente) fehlt und ist zu ergänzen; der ganze Brief ist ja nur Konzept.

[2]) Weimarer Ausgabe, Abt. IV, Bd. XV, 318.

[3]) Weimarer Ausgabe, Abt. IV, Bd. XV, 71.

Goethes ganz mifsverstand und auf die Komposition einer anderen Fortsetzung der „Zauberflöte“ (Text von Schikaneder, Musik von Peter Winter in Wien)[1]) bezog, über deren Aufführungen in Berlin er nun ausführlich berichtete. Zelter hatte, allem Anscheine nach, an seine eigene Komposition gar nicht mehr gedacht. Nach elf Jahren erst scheint sie ihm wieder in Erinnerung gekommen zu sein; am 21. Februar 1814 treibt er Goethe zur Ausarbeitung seines Fragments an: er habe von Zeit zu Zeit etwas daran gearbeitet und in den letzten Tagen die Sinfonie (d. h. die Ouverture) fast fertig bekommen. „Nun ist mir eingefallen, dafs an den offenen Stellen des Gedichts recht viel Frisches und Heiteres gestellt werden könnte und man endlich damit den Frieden, wenn er da ist, feiern könnte; allein du müfstest das alles selbst hineinmachen. Andere Poeten werden sich nicht vergreifen wollen, und man darf es ihnen zu Dank wissen. Wie wäre es also, wenn du dich einmal wieder hineinthätest und das Werk fertig liefertest?“ Goethe antwortete am 15. März 1814: „Gegen die Zauberflöte will ich meine Gedanken hinwenden, vielleicht macht sie der Frühlingsäther wieder flott,“ hat aber gewifs in dieser Zeit nichts Wesentliches mehr daran gearbeitet, da schon 1807 der Text in der uns jetzt vorliegenden endgiltigen Gestalt erschienen war.

Auch Böttiger suchte einen Komponisten für die „Zauberflöte“, indem er den Leipziger Schriftsteller Rochlitz auf die bevorstehende Veröffentlichung derselben in Wilmans' Taschenbuch verwies[2]) (3. September 1801): „Komponieren Sie doch den zweiten Teil der Zauberflöte, die jetzt Wilmans in seinem Taschenbuch von Goethe abgedruckt hat.“

Iffland schrieb am 3. Juni 1810 an den Hofkammerrat Franz Kirms in Weimar, er habe, als er 1798 in Weimar war, von Goethe selbst gehört, dafs er die Fortsetzung der „Zauberflöte“ für 100 Dukaten verkaufen wolle, und fragte an, ob eine Durchsicht der Handschrift möglich wäre, „wie das Personal liegt, wie es in betreff der Musik, der vollstimmigen

[1]) Vgl. unten S. 40.

[2]) Goethe-Jahrbuch, IV, 325.

Sachen, die man jetzt so sehr fordert, in Ansehung der Quartette, Duette etc. der Dekorationen sich verhält. Vielleicht hat der Dichter die Musik nicht besonders im Auge gehabt, sondern einen anderen Zweck: dann würde es darauf ankommen, ob er für diesen Zweck der Sache eine Wendung würde verleihen wollen." Die Direktion[1]) wolle dann die Oper ankaufen und vom Kapellmeister Anselm Weber komponieren lassen. „Er ist es wert, ein Werk dieses grofsen Mannes in Musik zu setzen." [2]) Dafs sich Iffland dabei an Kirms und nicht an Goethe selbst wandte, ist nicht auffällig, da ja Kirms in Theaterangelegenheiten Generalbevollmächtigter zwischen Goethe und Iffland war.[3]) Kirms scheint Goethe die Sache mündlich mitgeteilt zu haben; wenigstens ist kein Brief darüber erhalten. In seiner Antwort an Kirms vom 27. Juni 1810 verwies Goethe auf das im VII. Bande der „Werke" bei Cotta (1807) erschienene Fragment des zweiten Teils der „Zauberflöte", gab aber zugleich wenig Hoffnung, es je zu beenden, da er viele andere Dinge vorhabe und sich schwerlich wieder „zu theatralischen Arbeiten, wobei weder Freude noch Genufs noch Vorteil zu erwarten ist, wenden möchte."

Goethe veröffentlichte sein Fragment einer Fortsetzung der „Zauberflöte",[4]) wie schon erwähnt, zuerst in dem „Taschenbuch auf das Jahr 1802. Der Liebe und Freundschaft gewidmet. Bremen, bei Friedrich Wilmans" unter dem Titel „Der Zauberflöte zweiter Teil. Von v. Goethe. Mit einem Kupfer"; es steht dort auf Seite 15—36, reicht aber nur bis „Tempel. Versammlung der Priester." Bei der Überschrift auf Seite 17 ist hinzugefügt „Entwurf zu einem dramatischen Märchen." Denselben Titel gab Goethe seinem Stück in der von Ludwig Geist geschriebenen Handschrift (H) aus dem Jahre 1798, die das Stück selbst nebst dem Scenar und den Paralipomena enthält (mit Ausnahme der beiden in der Weimarer

---

[1]) Offenbar des kgl. preufs. Nationaltheaters in Berlin, dessen Direktor Iffland damals war.

[2]) Schriften der Goethe-Gesellschaft, VI, 238.

[3]) So in den Jahren 1812 und 1814. Vgl. Goethe-Jahrbuch, II, 265.

[4]) Weimarer Ausgabe, XII, 181—221. Vgl. dazu Anmerkungen und Lesarten: Weimarer Ausgabe, XII, 379—391.

Ausgabe als 9 und 10 bezeichneten, die sich in einem aus den neunziger Jahren herrührenden Notizbuch, H[1] genannt, nebst der ersten Fassung der Wechsellieder der Wächter befinden). Jener erste Druck bei Wilmans (I) und H, die Handschrift, geben dem Fragment den erwähnten Zusatz „Entwurf zu einem dramatischen Märchen"; Goethe sah das Stück eben nicht als grofse Oper an, wie er auch die erste „Zauberflöte" Wilmans gegenüber (30. Mai 1800) als „märchenhafte Oper" bezeichnet hatte und dieselbe von Litterarhistorikern heute noch unter die etwas unbestimmte Kategorie der „Zauberstücke", als einer Art Singspiele, gezählt wird. Erst später strich er diesen Titel in H aus und schrieb eigenhändig darüber „Fragment", weil er aus den früher erwähnten Gründen die Hoffnung aufgab, es zu Ende zu führen.

Im Oktober des Jahres 1806 unterzog Goethe den Text seines Fragmentes einer Revision behufs Drucklegung und Veröffentlichung in der Gesamtausgabe seiner Werke bei Cotta. Darauf beziehen sich die Anmerkungen in seinem Tagebuch unter dem 24.—26. Oktober 1806. Auf Grund dieser endgültigen Feststellung des Textes, wie wir ihn der Hauptsache nach in der gegenwärtigen Fassung des Fragments vor uns haben, erschien „Der Zauberflöte zweiter Teil, Fragment" im Jahre 1807 im VII. Bande von Goethes Werken, und zwar auf Seite 313—353 (A); darauf beruht die Ausgabe A[1] von 1808, im grofsen und ganzen ein Abdruck von A, der aber in einigen Fällen an H und I festhält.[1]) Dann erschien das Fragment im Jahre 1816 unter dem gleichen Titel im VIII. Bande von Goethes Werken, Seite 313—353 (B), 1817 in der Wiener Ausgabe, Band VIII, Seite 357—404 (B[1]), 1828 und 1829 in den beiden Drucken der „Ausgabe letzter Hand" (C[1] und C) im XI. Band, Seite 191—234, bezw. Seite 185—223.

Die Grundlage des Textes für die späteren Drucke, auch für die Weimarer Ausgabe, bildet die Ausgabe A vom Jahre 1807, die wieder auf die Handschrift, H, 1798, zurückgeht, mit verbesserter Interpunktion und einigen Änderungen[1]). Aufserdem enthält die Weimarer Ausgabe die in H allein vor-

[1]) Weimarer Ausg. XII, 379.

liegenden Paralipomena 1—8 nebst dem Scenar; diese Teile sind wohl identisch mit den im Briefe an Kirms vom 27. Juni 1810 als „Plan und ein Teil der Ausarbeitung“ bezeichneten, die damals, 1810, noch nicht gedruckt waren, also in die Ausgabe von 1807 nicht aufgenommen sein konnten.[1])

Ein in der Weimarer Ausgabe[2]) als H² bezeichnetes, aus der Campagne datierbares Notizbuch mit Bemerkungen über die „Zauberflöte“ bezieht sich, wie auf den ersten Blick zu erkennen ist, auf Aufführungen oder Proben der ersten „Zauberflöte“ und kommt daher hier nicht in Betracht.

Zusammenfassend ergiebt sich also, dafs Goethe die Fortsetzung der „Zauberflöte“ 1795 allen Ernstes begann, gelegentlich in folgenden Jahren daran arbeitete und 1798 das bisher Gedichtete zu einem vorläufigen Abschlufs brachte. Bedingung für die Beendigung der Arbeit war ihm die musikalische Komposition und die sichere Zusage einer Aufführung; aus diesen beiden Gründen sahen wir ihn wiederholt in Unterhandlungen mit Komponisten, mit Vermittlern von Komponisten und mit Theaterdirektionen. Da dieselben zu keinem Ergebnis führten, blieb auch das Stück unvollendet und wurde, nachdem teilweise Veröffentlichungen vorausgegangen waren, 1806 in die Gesamtausgabe der Werke bei Cotta als Fragment aufgenommen, worin es 1807 erschien.

Die nähere Besprechung des Goetheschen Fragments, die nun folgen sollte, setzt eine Untersuchung der Vorlage, der Mozartschen „Zauberflöte“, voraus, mit besonderer Berücksichtigung derjenigen Züge und Elemente, auf die Goethe, daran anknüpfend und sie fortbildend und erweiternd, seine Fortsetzung gründet; hierzu aber ist wiederum eine genaue Kenntnis der Art und Weise der Entstehung dieses Werkes erforderlich, da die Behandlung seines Inhalts von den Zeitverhältnissen wesentlich beeinflufst worden ist.

---

[1]) Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte, herausgegeben von J. Elias und M. Osborn 1892, IV 8e: 47—49.

[2]) Weimarer Ausg. XII, 381.

II.

Schikaneders Dichtung.

„**Die Zauberflöte**, eine grofse Oper in zwei Akten von **Emanuel Schikaneder**“ verdankt ihre Entstehung allbekannten und daher hier nur im Vorbeigehn zu berührenden Umständen.[1]) Mozart hatte seinem Freunde Schikaneder, der durch geldraubende Theaterspekulationen und Aufführungen kostspieliger Prunk- und Spektakelstücke in Schulden geraten war, die Komposition einer neuen Oper zugesagt, durch welche dieser aus seiner Verlegenheit gerettet werden sollte. Zu dieser Oper, einer Zauberoper, hatte Schikaneder bereits einen Stoff „entdeckt“, wie er sich ausdrückte; er war überzeugt, dafs Mozart der rechte Mann sei, ihn zu komponieren.[2])

[1]) Über sie vgl. vor allem: Otto Jahn, Mozart, II, 483 ff.; ferner die zahlreichen seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts erschienenen Erklärungsschriften; vgl. die litterarischen Zusammenstellungen bei Wurzbach, Mozart-Buch, Wien, 1869; endlich zahlreiche Einzelschriften älteren und neueren Datums, auf die gelegentlich verwiesen wird.

[2]) **Emanuel Schikaneder** (vgl. über ihn A. Sauer in der Allgemeinen deutschen Biographie, 1890, Bd. XXXI, 196—200) 1751—1812, von früher Jugend an auf den Brettern thätig, übernahm später die Leitung einer Wandertruppe, ging 1785 nach Wien, fand Eingang ins Kärnthnerthortheater, mufste die Stadt aber schon 1786 wieder verlassen, da er in tragischen Rollen gänzlich durchgefallen war, leitete dann auf einige Zeit das Theater in Regensburg, kam 1788 wieder nach Wien und übernahm die Leitung des Theaters auf der Wieden im sogenannten Starhembergischen Freihause. 1800 baute er ein eigenes Theater, das „Theater an der Wien“, dessen Eröffnung am 13. Juni 1801 stattfand. 1804 verkaufte er das Theater an Baron Braun, verliefs die Stadt und führte 1807 in dem damals neuerbauten Amphitheater auf der Königswiese bei Kumrowitz in der Nähe von Brünn allerhand Spektakelstücke auf, wodurch seine Finanzen gänzlich ruiniert wurden. Er starb, nachdem neue Direktionspläne in Wien und Pest ge-

Dafs aber dieser Text nicht allein von Schikaneder herrührt, sondern unter der Mithilfe eines Choristen von der Schikanederschen Gesellschaft entstand, der sich Ludwig Gieseke nannte,[1]) ist bekannt; nur scheint der Anteil dieses Mannes gröfser zu sein, als allgemein angenommen wird. Freilich ist er jetzt nicht mehr bis ins einzelne festzustellen, da Gieseke selber aus Furcht, seiner Beteiligung an der Freimaurerei halber angegriffen und verfolgt zu werden, sich um den Ruhm, als Dichter der „Zauberflöte“ anerkannt zu werden, niemals viel gekümmert hat. Dennoch hat er seinen Hauptanteil daran gegen zwei persönliche Bekannte, Cornet und Neukomm, selber eingestanden.[2]) Die näheren Einzelheiten dieses Verhältnisses sind aber keineswegs aufgeklärt. Am wahrscheinlichsten ist, dafs Gieseke die Grundlage des Operntextbuches gemacht und Schikaneder abgetreten, zur Fortsetzung übergeben habe. Diesen Entwurf Giesekes überarbeitete dann Schikaneder in seiner Weise, wobei er vielleicht auch Verse anderer einschob, was aber durchaus nicht erwiesen ist.[3]) Sicher ist nur, dafs

---

scheitert waren, im Wahnsinn. Schikaneder schrieb eine grofse Anzahl von Schau-, Lust-, Trauerspielen, Ritterstücken, Lokalpossen, Zauberstücken und Opern. In der 1792 erschienenen Ausgabe „E. Schikaneders sämtliche theatralische Werke“, die aber nur einige Ritterstücke enthält, ist das Stück „Herzog Ludwig von Steyermark oder Sarmäts Feuerbär“ theatergeschichtlich wichtig, da es durch allerhand zauberhaftes Détail direkt zur Zauberoper hinüberleitet.

[1]) Johann Georg Karl Ludwig Gieseke (Pseudonym für C. F. Metzler), 1778—1833, studierte in Altdorf Litteratur und Naturwissenschaft; von der Universität Halle relegiert, flüchtete er 1790 zu Schikaneder, auf dessen Bühne er als Chorist und Textdichter thätig war. 1804 aber verliefs er Wien aus Furcht vor den Verfolgungen wegen seiner Beteiligung an der Freimaurerei, wandte der Bühne den Rücken und kehrte sich ausschliefslich dem Studium der Naturwissenschaften zu. Er starb als Professor der Mineralogie in Dublin, hochangesehen und in den englischen Adelsstand erhoben.

[2]) Otto Jahn, Mozart, II, 491, Anmerkung 20. Wittmann in der Einleitung zu einer Ausgabe des Textbuches (Leipzig, Reclam) scheint diese Äufserungen Giesekes nicht zu kennen.

[3]) Wittmanns Äufserung, dafs er „hie und da Verse eines Pater Cantes benutzte,“ beruht auf einer falschen Auffassung der Worte Otto Jahns (Mozart II, 491, Anmerkung 19), was durch ein Nachschlagen der betreffenden Stelle (Monatschrift für Theater und Musik, herausgegeben von I. Klemm, III. Jahrgang, 1857, Seite 444) behoben worden wäre. Es heifst dort: „Pater

Schikaneder bei Verfertigung von derlei Dichtungen fremde Arbeiten gerne benützte und dieselben dann als seine eigenen ausgab. So mag es sich auch mit der „Zauberflöte“ verhalten haben.

Das Verhältnis der Quellen, aus denen dieses märchenhafte Stück mit seiner nicht immer durchsichtigen Handlung flofs, haben sich die älteren Mozart-Biographen meistens so gedacht, dafs der Dichter der „Zauberflöte“ Wielands Märchen „Lulu“, mit einigen freimaurerischen Zuthaten ausgestattet, einfach dramatisiert habe in der Form, wie uns das Stück vorliegt. Diese Ansicht ist jedoch nicht haltbar. Es liegen vielmehr, ganz abgesehen von der Freimaurerei, mindestens zwei Quellen zu Grunde, deren Verbindung freilich die denkbar unkünstlerischeste von der Welt ist; denn jene zweite Quelle setzt, nachdem mehr als die Hälfte der Handlung nach der ersten gearbeitet ist, mit einem Schlage ein, ganz ohne Rücksicht auf Komposition und Charaktere, so dafs notwendig Unklarheiten und offene Widersprüche in der Handlung selbst und namentlich in den Charakteren eintreten mufsten.

Jene erste Quelle, das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte,“ von Liebeskind herrührend und in der von Wieland, Einsiedel und Liebeskind herausgegebenen Sammlung „Dschinnistan“ [1]) zuerst gedruckt, lieferte den Stoff für die Oper bis

---

Cantes ...... verfertigte beinahe zu allen Opern Schikaneders die Gesänge aus Liebhaberei,“ was sich ja gar nicht auf die „Zauberflöte“ im besonderen beziehen mufs. Allerdings soll Schikaneder zu Mozart gesagt haben (ebenda): „Die Prosa wird von mir; da ich aber befürchte, dafs dir meine Gesangsstücke nicht zusagen dürften, so lasse ich sie von meinem Freunde Cantes, der, wie du weifst, sich sehr für mich und meine Bühne interessiert, verfassen. Da wirst du doch Vertrauen haben.“ Die Stelle beweist aber weniger, als sie zu beweisen scheint, da die Autorschaft Cantes' in diesen „Gesangsstücken“ durch das blofse, im voraus gegebene Versprechen Schikaneders keineswegs hinlänglich gesichert ist.

[1]) „Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen, teils neu erfunden, teils neu übersetzt und umgearbeitet. Winterthur bei Heinrich Steiner und Compagnie.“ 1786—1789 in drei Bänden. Das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte“ steht daselbst am Schlusse des dritten Bandes, gleichsam als Anhang, ohne Nummer. (Nachgedruckt in der Bibliothek gewählter Unterhaltungsschriften, Leipzig 1810, Band 20—22.)

zu der Scene, wo Papageno mit Pamina im Palaste Sarastros den Fluchtplan bespricht; hierauf das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen.“ Dafs auch einzelne Züge aus anderen Märchen hereingetragen wurden, so die drei hilfreichen Knaben mit ihren Sprüchen aus dem ebenfalls im dritten Bande des „Dschinnistan“ enthaltenen Märchen „Die klugen Knaben“, hat schon Otto Jahn[1]) bemerkt. Von jener Scene an tritt nun die zweite Hauptquelle hinzu, die Geschichte des ägyptischen Prinzen Sethos, die in der französischen Darstellung eines Pater Terrasson 1731 erschien und 1777 von Claudius in Breslau ins Deutsche übersetzt wurde. Dieses Buch, das aufser einer gelegentlichen und seither unbeachtet gebliebenen Erwähnung des älteren Mozart-Biographen Karl Gollmick[2]) (später bei Wittmann wiederholt) als Quelle der „Zauberflöte“ nicht genannt wird,[3]) ist gerade von besonderer Wichtigkeit, da es uns die Brücke giebt, auf welcher Schikaneder dazu gelangte, Anklänge an die Freimaurerei, der sowohl er und Gieseke als auch Mozart angehörten, und auf deren Verständnis sie beim Publikum hoffen konnten, hinein zu verweben, und es ist ja bekannt, wie viel gerade dieses Element zur Popularität der „Zauberflöte“ seiner Zeit beigetragen hat. Jenes Werk führt den Titel „Sethos, histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte. Traduite d'un manuscrit Grec (par Terrasson).“[4]) Wahrschein-

---

[1]) Otto Jahn, Mozart, II, 488, Anmerkung 13.

[2]) Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode. Herausgegeben von Fr. Witthauer. (20. Jan. 1842.)

[3]) Otto Jahn geht über das Quellenverhältnis, das gerade von jenem Punkte an besonders interessant wird, mit den Worten hinweg, Schikaneder habe hie und da „retouchiert“ und „mit dem ersten Finale finden wir uns in einer ganz neuen Welt.“ Bulthaupt (Dramaturgie der Oper, 1887, II, 236) sagt: Schikaneder hielt „auf halbem Wege inne, verlegte die Reiche des Lichts und der Nacht, nahm freimaurerische Ideen zu Hilfe und gestaltete nun mit Benutzung des Entwurfs von einem gewissen Gieseke das Buch so, wie Mozart es in Musik setzte.“

[4]) Erschienen zu Paris 1731 in 3 Teilen in 12°, nachgedruckt zu Amsterdam 1732 in 2 Teilen in 8° (XXVIII und 380 Seiten im I. Teil nebst einer „Carte de l'Égypte“, und 391 Seiten im II. Teil nebst einer „Carte des voyages de Sethos“). Für die Popularität des Werkes sprechen

lich hat Schikaneder (oder Gieseke) diese Geschichte in den Wiener Freimaurerkreisen, wo sie gewifs bekannt war, kennen gelernt.

Der Grund nun, warum Schikaneder (den wir hier der Einfachheit halber als Textdichter der „Zauberflöte" annehmen, da doch jedenfalls die endgültige Fassung des Textes, wie ihn Mozart komponierte, von ihm herrührt) sich entschlofs, nachdem er die Oper bis zu jener Stelle, dem ersten Finale, nach der Quelle „Lulu" gedichtet hatte, plötzlich die zweite Quelle „Sethos" einsetzen zu lassen, war die Furcht vor der Konkurrenz eines aus demselben Stoffe gearbeiteten Stückes, das auf dem Leopoldstädter Theater aufgeführt wurde, betitelt: „Kaspar, der Fagottist oder die Zauberzither, ein Maschinen-Singspiel in drei Aufzügen"; der Text rührt von Joachim Perinet, einem Schauspieler dieses Theaters, das damals unter Marinellis Leitung stand, die Musik von Wenzel Müller, dem Komponisten der bekannten „Teufelsmühle am Wienerberg", her.[1]) Schikaneder, dessen hauptsächlichstes Streben ja auch immer auf die Erregung der Schau- und Lachlust des Publikums gerichtet war, entschlofs sich, um die Aufnahme seiner eigenen Oper besorgt, ihr eine ganz andere Wendung zu geben. Dies erreichte er, indem er von jener Scene an als zweite Hauptquelle das Buch „Sethos" benutzte, wodurch er zugleich Gelegenheit fand, freimaurerische Symbole und Gedanken hinein zu bringen. Dafs auf solche Weise nicht nur ganz neue Motive in die Handlung eingezwängt, sondern auch die Charaktere, die doch bis zu jener Scene schon ihre ausgeprägte Form erhalten hatten, wesentlich verändert, ja meistens sogar geradezu

---

die Übersetzungen ins Englische („The Life of Sethos, taken from private Memoirs of the ancient Egyptians. Translated from a Greek Manuscript into French, and now done into English. By M. Lediard." London 1732 in 2 Bänden in 8°) und ins Deutsche („Geschichte des ägyptischen Königs Sethos. Aus dem Französischen übersetzt von Matthias Claudius", Breslau 1777 und 1778, in 2 Teilen in 8°).

[1]) Der aufserordentlich grofse Erfolg dieses Stückes veranlafste seine Schöpfer, Perinet und Müller, zu einer Fortsetzung, die schon im Jahre darauf, 1792, unter dem Titel „Pizichi oder Fortsetzung Kaspars des Fagottisten" auf dem Theater gegeben wurde. Zu all diesem vgl. Otto Jahn, Mozart.

in ihr Gegenteil verwandelt wurden, kümmerte ihn wenig. Es ist dabei ganz gleichgültig, ob Schikaneder von dem Buche „Sethos“ ausging und wegen der Ähnlichkeit der darin geschilderten Vorgänge mit der Freimaurerei auf diese aufmerksam wurde, oder ob er von der Idee ausging, die Freimaurerei auf der Bühne zu verherrlichen, und eine Geschichte suchte, die einen an die Freimaurerei erinnernden Stoff enthielt, und diese Geschichte in „Sethos“ fand. Jedenfalls war durch die Verbindung mit der zweiten Quelle die Anlehnung an die Freimaurerei gegeben.

Damit ist nun aber das Quellenverhältnis noch nicht erledigt; vielmehr scheint von ebenso grofser Wichtigkeit für die textliche Ausgestaltung der „Zauberflöte“ die ein Jahr vorher entstandene, von demselben Gieseke frei, sehr frei nach Wielands Roman gedichtete Oper „Oberon“ zu sein, der sogenannte „Wiener Oberon“, zu dem Paul Wranitzky die Musik schrieb, zuerst 1790 aufgeführt, gedruckt 1806 in 8°. Nicht nur einzelne Situationen daraus kehren in der „Zauberflöte“ mit unverkennbarer Ähnlichkeit wieder, sondern die Charaktere beider Stücke decken sich zum grofsen Teil, und sogar wörtliche Anklänge lassen sich in den Reden und Gesängen der Personen jenes Stückes nachweisen.

Damit wir nun sehen, was Schikaneder für sein Textbuch den erwähnten Quellen im einzelnen verdankt, wird eine kurze Vergegenwärtigung ihres Inhaltes unumgänglich sein.

In der ersten Quelle, „Lulu oder die Zauberflöte“, die also den Stoff für die ersten Scenen der Oper lieferte, handelt es sich um die Wiedergewinnung der von dem bösen Zauberer Dilsenghuin geraubten Prinzessin Sidi durch den jungen Königssohn Lulu auf Geheifs der Mutter des Mädchens, der „strahlenden Fee“ Perifirime. Zugleich mit ihrer Tochter hat Dilsenghuin ihr einen Talisman von unendlicher Macht, den „goldenen Feuerstahl“, entrissen. Perifirime stattet den mutigen Prinzen mit zwei Zaubergaben aus, mit einer Flöte, die die Kraft hat, jedes Hörers Liebe zu gewinnen und alle Leidenschaft, die der Spieler verlangt, zu erregen oder zu besänftigen, und mit einem Ringe, der seinem Träger jede gewünschte Gestalt zu verleihen

vermag. Mit ihrer Hilfe gelingt es dem Jüngling, bei Dilsenghuin einzudringen, Sidis Liebe zu gewinnen, sie selbst zu befreien und den Talisman zu rauben. Aus Dankbarkeit vereinigt Perifirime, nachdem sie selbst den Turm des Zauberers zerstört hat, die beiden Liebenden auf ihrem Schlosse.

Die Geschichte von den drei klugen Knaben behandelt ebenfalls die endliche Vereinigung zweier Liebenden, die durch einen Tyrannen getrennt sind. Für uns kommen daraus aber nur zwei Punkte in Betracht; einmal der Rat der drei Knaben zu Standhaftigkeit und Verschwiegenheit, und zweitens die damit zusammenhängenden Proben der Entsagung, die die beiden Liebenden durchmachen müssen, um vereint zu werden.

Auf Grund der Quelle „Lulu“, unter gelegentlicher Benutzung des Märchens von den klugen Knaben, hat nun Schikaneder sein Textbuch folgendermaſsen gestaltet. Im Märchen sind die beiden treibenden Motive die Wiedergewinnung des Feuerstahls einerseits und der geraubten Prinzessin andrerseits. Daſs das erstere dabei überwiegt, ist ganz dem Charakter des Märchens entsprechend: es ist ein Schatz geraubt worden, der Prinz erobert ihn zurück und bekommt zum Lohne die Hand der Prinzessin, die er gleichzeitig mit jenem Schatze aus der Gewalt des Räubers befreit hat. In der Oper muſste dagegen die Liebeshandlung die Hauptsache sein, und die Eroberung des Talismans ging nebenher. Die Vereinigung der beiden Liebenden geschieht auch hier durch das Eingreifen von Zauberinstrumenten: im Lulu-Märchen waren diese Flöte und Ring, hier sind sie Flöte und Glockenspiel. Auch sind die einzelnen Gestalten des Märchens trotz der veränderten Namen anfangs ziemlich beibehalten. Die „strahlende Fee“ tritt uns als „sternflammende“ Königin der Nacht entgegen, Prinz Lulu ist Tamino, Prinzessin Sidi Pamina, der böse Zauberer Dilsenghuin Sarastro; Monostatos trägt Züge von Dilsenghuin selber sowie von dessen Dienerin Barsine. Die Zudringlichkeiten des Monostatos sind zugleich der Grund eines Fluchtversuches der Pamina, bei welcher Gelegenheit es Papageno gelingt, bei ihr einzudringen und, nachdem er sich als Abgesandter ihrer Mutter erklärt, mit ihr den Fluchtplan zu besprechen. Das Lulu-Märchen hat für die Rolle des Papageno als Begleiters

Taminos kein Analogon; wohl aber findet sich eine ähnliche Gestalt im „Wiener Oberon“ in dem Diener Hüons Scherasmin, der wie Papageno seinen Herrn auf der gefährlichen Reise begleitet, deren Endziel die Erwerbung der Geliebten ist. Dies ist aber nicht die einzige Ähnlichkeit mit dem „Wiener Oberon“. In beiden Stücken hat der Held die Geliebte nie gesehen: bloſs im Traume ist sie Hüon erschienen, Tamino sieht sie im Bilde; trotzdem zieht es beide mit unwiderstehlicher Gewalt nach der Geliebten hin, und beim ersten Anblicke fallen sie sich gegenseitig in die Arme, unbekümmert um ihre Umgebung. In beiden Stücken spielen ferner überirdische Wesen (Oberon, Titania, mit Feen und Genien — Königin der Nacht mit ihren Damen) und Zauberinstrumente mit; dort das Horn Oberons mit den aus Wieland bekannten Eigenschaften und der Becher, aus dem man sich Stärkung trinkt, hier Flöte und Glockenspiel. Auch die technische Anlage der „Zauberflöte“ scheint beeinfluſst durch die des „Oberon.“ Die Exposition wird in beiden Stücken derart gegeben, daſs der Held, im „Oberon“ der flüchtige Hüon, hier der verfolgte Tamino mit einem Manne niederen Standes, der später sein begleitender Diener wird, zusammentrifft; die Geliebte dagegen und ihren leidenvollen Zustand lernen wir erst nach dem ersten gröſseren Scenenwechsel kennen. Auſserdem finden sich wörtliche Anklänge. So sagt z. B. Scherasmin, I, 6: „Ich weiſs gar nicht, warum ihr eilet; wir kommen noch früh genug, uns von den Sarazenen lebendig braten zu lassen“; und Papageno, II, 20: „Eile nur nicht so, wir kommen noch immer zeitig genug, um uns braten zu lassen“. Oder Hüon nennt sich Scherasmin gegenüber einen Menschen wie er, so wie Papageno Tamino gegenüber. Oder man vergleiche II, 9 Hüons Worte „Amande mein, so war's kein Traum“ und in derselben Scene „Sie lebt, sie ist's!“ mit der Stelle in der „Zauberflöte“: „Sie ist's! Er ist's! Es ist kein Traum.“ Der Reim Herzensweibchen: Turteltäubchen kehrt in beiden Stücken wieder, und dergleichen Ähnlichkeiten finden sich noch an vielen Stellen. Daſs hier ein Einfluſs obwaltet, steht ganz auſser Zweifel.

Bis zu jener erwähnten Scene hatte Schikaneder seine Bearbeitung gebracht, als er von dem Konkurrenzstücke Perinets

und Müllers erfuhr, das ihn veranlafste, seinem eigenen Textbuche eine andere Wendung zu geben durch Beiziehung des „Sethos.“ Der Inhalt dieses Buches ist die Lebensgeschichte des ägyptischen Prinzen Sethos, der, um den Nachstellungen und Anfeindungen seiner Stiefmutter Daluca zu entgehen, unter die eingeweihten Priester der göttlichen Dreiheit Isis, Osiris und Horus aufgenommen werden soll; gleichzeitig soll er daselbst durch Proben der Weisheit und Menschlichkeit für seinen idealen Beruf als einstiger König des ägyptischen Volkes herangebildet werden. Auf diese Einweihung des jungen Prinzen, die in jener Geschichte allein zwei Bücher füllt und mit eingehender Genauigkeit geschildert wird, kommt es hier allein an. Was das Werk sonst noch enthält, sind weitläufige Berichte der Reisen, die der Prinz nach seiner Einweihung in ganz Afrika unternimmt, wobei er Staaten gründet und organisiert, den Wilden Gesetze giebt, kurz, sich überall als weisen Wohlthäter der Menschheit bekundet, bis er endlich bei seiner Rückkehr nach Ägypten die Intriguen seiner Gegner besiegt, aber in seiner idealen Grofsmut den Söhnen jener bösen Daluca, seinen Stiefbrüdern Beon und Pemphos, Reich und Geliebte überläfst und sich selber zu den Eingeweihten zurückzieht, in deren Schofs er freudig aufgenommen wird, „plus grand encore par sa retraite qu'il ne l'avoit été par ses découvertes et par ses exploits.“

Im dritten und vierten Buche des „Sethos“ wird nun die Einweihung des Prinzen mit den dazu notwendigen Prüfungen ausführlich geschildert, und da zeigt sich die Ähnlichkeit sowohl der Vorgänge selber als einzelner dabei beteiligter Personen mit der „Zauberflöte“ auf Schritt und Tritt: Sethos und Amedes, sein steter Begleiter und ehemaliger Ratgeber seiner königlichen Mutter Nephte, steigen in die Pyramide hinab, in deren Innern die Eingeweihten bei Andachtsübungen und Gesängen beschäftigt sind. Während dieser ganzen unterirdischen Wanderung hält Amedes mit seinem jungen Freund Gespräche ernster Natur, bringt ihn, jemehr sie sich den Priestern nähern, dem Gedankenkreis der Eingeweihten näher, klärt ihn über dies und jenes Merkwürdige, auf das sie stofsen, auf, behält anderes noch zurück, um das Interesse und die Neugier des

Prinzen rege zu erhalten, macht ihn auf die künftig zu bestehenden Prüfungen am Leibe und an der Seele, die man von ihm fordern werde, aufmerksam; während seinerseits Sethos mutig vorwärts drängt und bei allerhand Gelegenheiten schon Zeugnisse seiner künftigen Weisheit giebt. Eine Inschrift von schwarzen Lettern auf weifsem Marmor, hierauf drei geharnischte Männer ermahnen ihn nochmals, auf diesem Wege, den er allein, und ohne sich umzusehen, gehen werde, nach der dreifachen Reinigung durch Feuer, Wasser und Luft die Schrecken des Todes zu überwinden, um seine Seele zur Aufnahme in die Mysterien der grofsen Göttin Isis vorzubereiten. Es folgen nun diese drei leiblichen Prüfungen. Die erste besteht in dem Durchschreiten eines Feuermeeres; indem er einen denselben Raum durchfliefsenden Kanal durchschwimmt, der von einem unter furchtbarem Getöse niederstürzenden Wasserfalle gespeist wird, besteht er die zweite Probe, die Reinigung durch das Wasser. Die dritte, die Reinigung durch die Luft, ist ganz eigener Art. Indem Sethos zwei grofse an einem Thore befestigte Stahlringe berührt, um die Pforte zu öffnen, wird der Drücker zweier Räder gehoben, die durch ihr ungeheures Gewicht sich ins Rollen begeben und den Prinzen, der nur die Wahl hat, sich an sie anzuhängen oder unverrichteter Dinge umzukehren und der Strafe für sein verwegenes Vordringen entgegenzugehen, mit sich fortreifsen. Dabei verliert er seine Lampe, die er bisher immer über sich gehalten hatte, die er aber jetzt nicht mehr vonnöten hat, sobald die Räder unter dem schrecklichsten Geräusch und der heftigsten Lufterschütterung weiter gerollt und endlich aufgehalten worden sind; denn er befindet sich jetzt in einem tageshell erleuchteten Raume, dem Heiligtume der Gottheiten Osiris, Isis und ihres Sohnes Horus. Der Oberpriester der Eingeweihten umarmt und beglückwünscht Sethos und beschliefst mit einem Dankgebet. Unter den Eingeweihten findet Sethos Amedes wieder, der, da er bereits der auserlesenen Schar angehörte, den Tempel ohne jene Prüfungen betreten durfte. Nach einem vierundzwanzigtägigen Fasten hat Sethos die Reinigung des Körpers („la purification du corps") erlangt.

Es folgt die Reinigung der Seele („la purification de

l'âme") und die Offenbarung der Geheimnisse („la manifestation"). Die Reinigung der Seele wiederum besteht aus zwei Teilen, der Anrufung der Gottheit („l'invocation"), indem der Jüngling täglich früh und abends den Andachtshandlungen der Priester beiwohnt, und der Belehrung durch die Priester („l'instruction"). Während der ganzen Zeit dieser Vorbereitung darf er zu den Frauen der Priester, die man ehrenhalber („par honneur") Priesterinnen nennt, nicht sprechen; endlich wird er ganz allein gelassen. Nach dieser Probe der Entsagung und des Schweigens erscheint der Oberpriester bei ihm, um ihm feierlich drei Fragen zu stellen, auf die er nach neun Tagen zu antworten habe, während deren ihm wieder strengstes Schweigen auferlegt sei.

Nachdem Sethos auf die ihm gestellten Fragen, die sich um Heldentum, Ehre, Vaterlandsliebe, Menschlichkeit drehen, mit frühzeitiger Weisheit zur Zufriedenheit der feierlich versammelten Priester geantwortet und damit die Reinigung der Seele beendet hat, folgt der Abschlufs seiner Einweihung, die „manifestation", seine eigene Aufnahme unter die Eingeweihten, die mit grofsem Pomp im Beisein des ganzen ägyptischen Volkes gefeiert wird.

Die Schilderung seiner weiten Reisen, auf denen er praktisch die bei den Eingeweihten empfangenen Lehren bethätigt, und der Abschlufs seiner Geschichte hat für die „Zauberflöte" keine Bedeutung.

Was hat nun Schikaneder aus dieser Quelle für seine Dichtung gewonnen?

Festzuhalten ist zunächst, dafs an eigentlicher Handlung für das Stück nicht viel in Betracht kommt, sondern dafs dadurch nur die Art, wie die bereits gegebenen Konflikte gelöst werden, in allerdings bedeutender Weise verändert wurde. Schon in den ersten Scenen der „Zauberflöte," die nach dem Lulu-Märchen allein gearbeitet sind, war das eigentlich treibende Motiv des Märchens, die Wiedergewinnung jenes kostbaren Talismans, des „goldenen Feuerstahls", jetzt des „siebenfachen Sonnenkreises", bei Schikaneder sehr in den Hintergrund gedrängt gegenüber der Liebesgeschichte, die sich um die Entführung der Pamina dreht. Nun aber wird es ganz

fallen gelassen.[1]) Denn nun soll Tamino wie Sethos eingeweiht werden, um dadurch des Besitzes der Geliebten, wie Sethos der Herrschaft über Ägypten, würdig zu werden. Pamina aber kann er nur aus der Hand Sarastros erhalten, in dessen Gewalt sie sich befindet, und der allein über sie zu verfügen hat. Damit war also notwendig gegeben, dafs Sarastro zum Oberpriester der Eingeweihten selbst gemacht wurde. Damit waren dann aber auch die weiteren Veränderungen von selbst gegeben. Da Tamino schliefslich unter die Eingeweihten aufgenommen wird und somit nicht mehr zur Königin der Nacht zurückkehrt, wie dies der ersten Anlage des Stückes entsprochen hätte, sondern bei den Priestern bleibt, und da ferner Pamina mit ihm am Ende vereint wird und somit gleichfalls ihrer Mutter ferne bleibt, mufste natürlich die Königin dem Heldenpaar allmählich entrückt werden und, da sie laut der ersten Anlage des Stückes sich mit Sarastro in Feindschaft befindet, jetzt, nachdem er so idealisiert wurde, als sein Gegenteil schlecht und rachsüchtig erscheinen. Damit hängen dann auch die kleineren Veränderungen zusammen; ihre drei Damen werden ebenso auf die Seite der Gegenspieler gezogen, während andrerseits die drei Knaben, die Tamino zu Sarastro leiten, eben als dessen Führer bis zum Ende auf seiner Seite bleiben.

Die Charaktere des Papageno und der Papagena sind natürlich von diesen Veränderungen nicht berührt worden, weil sie weder mit der eigentlichen Vorlage, dem Märchen, noch mit der zweiten Quelle, „Sethos“, etwas zu thun haben. Das Überlaufen des Monostatos zur Partei der Königin ist ebensowenig eine direkte Folge des Eintritts der zweiten Quelle, sondern ergiebt sich aus seinem „schwarzen“ Charakter, aus der Abweisung seiner Liebesanträge von seiten Paminas und aus der Notwendigkeit, der aus vier Frauen bestehenden Partei der Königin eine männliche Gestalt beizugeben.

Wurde auf diese Weise das ursprüngliche Hauptthema, die Wiedergewinnung des Feuerstahls (Sonnenkreises) und der geraubten Pamina, durch Eintritt der zweiten Quelle mehr in den Hintergrund gedrängt, so trat jetzt die Vereinigung der

[1]) In seiner eigenen Fortsetzung der „Zauberflöte“ (vgl. unten S. 40) nahm Schikaneder dieses Motiv wieder auf.

beiden Liebenden als neues, alleiniges Hauptthema in den Vordergrund in der Weise, dafs sich aus den gefahrvollen Wegen, die Tamino zur Verbindung mit Pamina gehen mufs, eine Reihe von Prüfungen entwickelte, in die schliefslich Pamina mit einbezogen wurde, wodurch der ursprüngliche Grundgedanke mit einem sittlich und menschlich höheren vertauscht wird. Nach Schopenhauer[1]) würde dieser Fortschritt vollkommen sein, „wenn am Schlusse Tamino, von dem Wunsche, die Pamina zu besitzen, zurückgebracht, statt ihrer allein die Weihe im Tempel der Weisheit verlangte und erhielte, hingegen seinem notwendigen Gegensatze, dem Papageno, richtig seine Papagena würde.“ Und obwohl sich, wie wir gesehen haben, in der Darstellung des „Sethos“ diese Vollkommenheit, die Zurückweisung irdischen Genusses für die Erlangung der höchsten Weisheit, in der That erfüllt, ist es sehr begreiflich, warum Schikaneder dieses Motiv in seiner Operndarstellung nicht durchführte; er hätte ja, wenn die beiden am Schlusse sich nicht „kriegten“, einen Haupteffekt verloren, auf den es ihm natürlich sehr bedeutend ankam.

Was das Hineinziehen von freimaurerischen Tendenzen und Symbolen in die „Zauberflöte“ betrifft, so darf man Schikaneders Verdienst, als hätte er dadurch der Oper einen höheren, symbolischen Gehalt absichtlich verleihen wollen, nicht zu hoch anschlagen. Denn alle die freimaurerischen Gedanken, die er darin durch Schlagworte, durch Symbole und Scenen aus dem freimaurerischen Ritual, durch das ganze freimaurerische Milieu der letzten Scenen andeutet, fand er haarklein ausgeführt im „Sethos“ vor, und dies beruht auf der grofsen Ähnlichkeit, die das Äufserliche der Freimaurerei mit den antiken Vorstellungen von der Einweihung in die Mysterien der Isis und des Osiris hat. Schikaneder hatte also ein ungemein leichtes Spiel: blofs indem er sich an „Sethos“ genau anschlofs und die Gebräuche bei den dort so ausführlich geschilderten ägyptischen Mysterien in sein Stück herübernahm, entsprach er dem allgemeinen Bedürfnisse der Zeit, jetzt, da die Bethätigung an freimaurerischen Bestrebungen öffentlich nicht möglich war, von der Bühne herab die Ideen der Freimaurerei

[1]) Parerga und Paralipomena, I, 5.

in glänzendstem Lichte darzustellen; denn die Gunst, die die Freimaurerei unter Kaiser Joseph II. genossen hatte, büfste sie unter Leopold II. sehr bald ein.

Durch diese Annäherung des Stoffes an die Freimaurerei wurde die Handlung in ein aus höheren Sphären kommendes Licht gerückt, dessen Strahlen in die tiefsten Geheimnisse der menschlichen Natur eindrangen und die einzelnen Vertreter dieser Ideen zu Trägern und Verkörperungen sittlicher Tendenzen machten. Nun mochte auch Mozart bei seiner durchaus gefühlvollen, menschenfreundlichen Naturanlage und seiner tiefen Religiosität, die weder in der katholischen noch in der protestantischen Religion volle Befriedigung gefunden hatte und sich darum eben der Freimaurerei als einem höher stehenden, humaneren Institute zugewandt hatte, die Sache mit anderen Augen angesehen haben, da ihm so Gelegenheit geboten war, den Personen in ihrer symbolischen Gestalt durch seine Musik den Ausdruck seiner eigenen innigen Empfindung unterzulegen. Aus dem einfachen Märchenspiel war somit ein symbolisierendes Drama entstanden, das die idealsten Fragen der Menschheit, verklärt durch die Musik Mozarts, zu beleuchten strebte. Sieg des Lichtes über die Finsternis, des Guten über das Böse, Prüfung und Reinigung der Menschen ist das moralische Wesen der Fabel.[1]) Die Grundidee des Kampfes zwischen Licht und Finsternis hebt auch Herder als den Inhalt der Fabel hervor, der selbst dem Unverständigsten vorschimmert: „Licht ist im Kampfe mit der Nacht; jenes durch Vernunft und Wohlthätigkeit, diese durch Grausamkeit, durch Betrug und Ränke wirkend!“[2]) Dieses symbolische Element der „Zauberflöte“ hatte auch Goethe vor Augen, wenn er zu Eckermann gelegentlich seiner „Helena“ sagte, die Hauptsache für das grofse Publikum sei die „Freude an der Erscheinung“; „dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der „Zauberflöte“ und anderen Dingen der Fall ist.“[3])

---

[1]) Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode, herausgegeben von F. Witthauer. Jahrgang 1842, No. 14 („Musikalischer Gedankenausflug“ von Carl Kunt).

[2]) Herder, Adrastea, II, 284.

[3]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, I, 219.

Es wäre nun ein Leichtes, die Verwandtschaft der Vorgänge in der „Zauberflöte“ mit freimaurerischen Einrichtungen bis ins kleinste nachzuweisen; dabei findet sich immer Entsprechendes im „Sethos“ als dem vermittelnden Bindegliede. Vor allem ist die Prüfung des Aufzunehmenden eine freimaurerische Bestimmung, wobei der Betreffende einem „vorbereitenden Bruder“ (vgl. in der „Zauberflöte“ die Priester, die Tamino und Papageno führen) übergeben wird, der mit jenem die ritualmäfsigen Proben vorzunehmen, ihn an die „Pforte des Tempels“ zu bringen und ihn auf seinen Reisen zu begleiten hat.[1]) Ganz das gleiche Amt haben die Priester bei allen ägyptischen Mysterien im „Sethos“. Dabei wird dem Aufzunehmenden eine Binde umgethan, so wie den Fremdlingen in der „Zauberflöte“, ehe sie ihre „Wanderung“ antreten. Ferner ist der Zweck dieser Proben oder Prüfungen in der „Zauberflöte“ und in der Freimaurerei derselbe wie im „Sethos“. Die Figur des „Sprechers“ scheint nichts anderes zu sein als der sogenannte „Redner“ in der Loge, ein Beamter, der im Range unmittelbar nach den beiden Aufsehern folgt, also eine hohe Stellung einnimmt. Dann aber ist freimaurerisch die Betonung des Lichts gegenüber der Finsternis; jede Loge hat drei grofse und drei kleinere symbolische „Lichter“ (Bibel, Winkelmafs, Zirkel — Sonne, Mond, der Meister vom Stuhl).[2]) Der Freimaurerei gehören ferner an die Schlagwörter Freundschaft, Bruderbund, Humanität („Liebinnigkeit“ heifst es bei ihr), Vollkommenheit, Verschwiegenheit, Enthaltsamkeit; ferner die deistischen abstrakten Ausdrücke Gottheit, Tugend, das Gute u. s. w. Dergleichen findet sich in der „Zauberflöte“ auf jeder Seite: „sobald dich führt der Freundschaft Hand“; „der Freundschaft Harmonie“; „Lieb' und Bruderbund“; „ist ein Mensch gefallen, führt Liebe ihn zur Pflicht. Dann wandelt er an Freundes Hand“ u. s. w. Oder das Überwinden der Prüfungen wird als ein „Sieg“ bezeichnet, wiederum genau so wie im „Sethos“.

---

[1]) Lenning, Encyklopädie der Freimaurerei, Leipzig 1822—1828, Bd. III, S. 571.

[2]) Ebenda II, 292.

Endlich verweist uns die in der „Zauberflöte" durchgeführte Zahlensymbolik über die Quelle „Sethos" auf die Freimaurerei: drei, fünf, sieben und neun sind die mystischen und heiligen Zahlen der Freimaurerei.[1]) Darunter ist drei die am meisten verehrte und angewendete Zahl; alles geschieht durch drei, alles wird dreifach dargestellt: der wesentlichen Logenbeamten sind drei; drei Jahre lang hat der Lehrling sich zu bilden, um zum Gesellen befördert zu werden; drei Jahre sind sein symbolisches Alter; drei gröfsere und drei kleinere Lichter erleuchten eine Loge; drei Schläge öffnen und schliefsen sie; auf drei Grundpfeilern ruht sie; durch drei Schritte tritt der Freimaurer in seine Werkstatt, u. s. w. In der „Zauberflöte" herrscht auch, wie erwähnt, diese Dreizahl. Demgemäfs sind einzelne Personen in Gruppen zu je drei vereinigt (was freilich auch im Märchen nicht selten ist), so die drei Damen der Königin, die drei Knaben, drei besonders angeführte Priester, drei Sklaven, die achtzehn Priester Sarastros als 6 × 3. Ferner sind der Prüfungen drei (entsprechend den drei körperlichen und drei seelischen Prüfungen des „Sethos"); je dreimal blasen die versammelten Priester in ihre Hörner; drei Posaunentöne rufen Tamino und Papageno in das Heiligtum (vgl. die drei Schläge beim Öffnen der Freimaurerloge). Manche Personen treten dreimal auf, so die drei Knaben, die Königin der Nacht und Papagena in gewisser Steigerung. Wiederum vermittelt die Quelle „Sethos" alle diese Dinge, was sich bis ins einzelne nachweisen liefse.

Weiter gehört zu den Bestimmungen der Freimaurerei der Ausschlufs der Frauen, die „nicht nach Wesen forschen sollen, die dem menschlichen Geiste unbegreiflich sind." So heifst es an einer Stelle der „Zauberflöte"; dem widerspricht aber geradezu die Aufnahme der Pamina am Schlusse, und wieder ist der Grund im „Sethos" zu suchen; dort giebt es nämlich auch Frauen als Priesterinnen. Später motiviert Schikaneder die Aufnahme Paminas unter die Eingeweihten mit den Worten:

„Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut,
Ist würdig und wird eingeweiht."

---

[1]) Ebenda III, 642.

Immer aber weist die Ähnlichkeit mit der Freimaurerei zunächst auf die Quelle „Sethos", die dem Dichter diese Dinge nahe legte. Ja selbst den Wortlaut des Einzelnen konnte er stellenweise aus dieser Quelle schöpfen, so z. B. aus der Anrufung der Gottheiten durch den Oberpriester, nachdem Sethos die drei körperlichen Prüfungen bestanden hat; man vergleiche damit den Gesang Sarastros in der Priesterversammlung:

Grand-Prêtre.	Sarastro.
Isis, ô grande Déesse des Égyptiens, donnez votre esprit au nouveau serviteur qui a surmonté tant de périls et de travaux pour se présenter à vous. Rendez-le victorieux de même dans les épreuves de son âme en le rendant docile à vos loix; afin qu'il mérite d'être admis à vos mystères [1])	O Isis und Osiris, schenket Der Weisheit Geist dem neuen Paar! Die ihr der Wandrer Schritte lenket, Stärkt mit Geduld sie in Gefahr. — — — — — — — — — — — — Nehmt sie in euren Wohnsitz auf.

Noch gröfsere Übereinstimmung zeigt der Gesang der beiden geharnischten Männer in der unterirdischen Feuer- und Wasserhöhle bei Schikaneder mit jener erwähnten Marmorinschrift im Innern der Pyramide bei „Sethos":

Quiconque fera cette route seul, et sans regarder derrière lui, sera purifié par le feu, par l'eau, et par l'air; et s'il peut vaincre la frayeur de la mort, il sortira du sein de la terre, il reverra la lumière, et il aura droit de préparer son âme à la révélation des mystères de la grande Déesse Isis. [2])	Der, welcher wandert diese Strafse voll Beschwerden, Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden; Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, Schwingt er sich aus der Erde himmelan, Erleuchtet wird er dann imstande sein, Sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn.

Interessant und lehrreich wäre es, gewissermafsen zur Rekapitulation an der Hand des Textbuches zu betrachten, wie die einzelnen Charaktere, vom Lulu-Märchen ausgehend, durch das Buch „Sethos" und die damit zusammenhängenden freimaurerischen Anklänge verändert und umgestaltet worden sind. Indessen will ich mich hier auf das Allernotwendigste

[1]) Sethos III, 133.

[2]) Sethos III, 125.

beschränken und nur in groſsen Zügen auf jene Veränderungen in den Charakteren hinweisen. Dabei zeigt es sich stets, daſs die Spuren der ersten Anlage des Stückes, wie sie aus dem Lulu-Märchen oder dem „Wiener Oberon“ hervorgegangen ist, fast gar nicht verwischt sind und die plötzliche Wandlung des Charakters um so heftiger auffällt, z. B. gleich bei Tamino: wir begreifen gar nicht, wie dieser leidenschaftlich empfindende Jüngling, den der bloſse Anblick von Paminas Bildnis derart in Extase versetzt, daſs er beschlieſst, sie für sich zu gewinnen oder doch aus der Hand des Räubers zu retten, plötzlich sich mit gröſstem Eifer den Vorbereitungen zur Aufnahme unter die Eingeweihten zuwendet und nun im Gegensatze zu früher Verschwiegenheit, Wohlthätigkeit als seine Eigenschaften hervorgehoben werden.

Die gröſste Wandlung erfuhr ohne Zweifel Sarastro: anfangs der böse Zauberer, der „üppige Bösewicht“ des Lulu-Märchens, erscheint er auf einmal, ganz ohne Ausgleichung oder Vermittlung, als das Haupt der von göttlicher Weisheit erhellten Priester, als Ideal von Milde, Gerechtigkeit und Humanität und giebt in dieser Gestalt ganz deutlich die Figur des „Grand-Prêtre de Memphis“ bei Terrasson wieder, der gleichfalls die Versammlungen der eingeweihten Priester leitet, die Aufnahme des tugendhaften Jünglings befürwortet und seine Prüfungen überwacht. (Der Bezug auf den Ober- oder Hohenpriester der Freimaurerei ist deutlich.) Seine Reden sind der Spiegel seiner ruhigen, abgeklärten, von keiner Aufwallung erregten Seele. Aber auch dieser Hohepriester der Weisheit und Humanität tritt uns menschlich näher in dem Verhältnis zu Pamina, die, sobald ihre Mutter auf die Seite des Gegenspiels gerückt ist, verwaist dasteht und mütterlicher Fürsorge und Tröstung entbehrt. Wie ein Vater spricht Sarastro ihr Trost zu; vertrauend blickt sie zu ihm auf, und während Sidi vor dem zudringlichen, üppigen, alten, häſslichen Dilsenghuin nur Abscheu und Ekel empfindet, verehrt Pamina Sarastro, dessen Rolle als Quäler Paminas gänzlich auf seinen Diener Monostatos übergegangen ist, in wahrhaft kindlicher Liebe. Zugleich verschmäht er in seiner hohen Menschlichkeit, gemeine Rache an der Königin zu nehmen; sie soll vielmehr,

von seiner Grofsmut beschämt, gedemütigt in ihre Burg zurückkehren.[1])

Am wenigsten verändert hat sich bei der Einführung der zweiten Quelle der Charakter der Pamina. Das ist leicht erklärlich, da wir für sie im „Sethos" kein direktes Vorbild haben, das mit der Gestalt der Prinzessin aus dem Märchen hätte vermischt werden können; denn bei dem exklusiv asketischen Charakter des Helden im „Sethos" wäre eine solche sinnliche Belohnung für seine Thaten gar nicht angemessen gewesen. Daher ist es wohl zu erklären, dafs die Gestalt der Pamina nicht allein in den späteren Scenen nicht in Widerspruch mit sich selbst geraten ist, sondern sogar eine gewisse Steigerung, eine Wendung ins Ideale erfahren hat; anfangs ein lebhaftes, beinahe noch kindliches Mädchen, wie sie zum ersten Male gegenüber Papageno erscheint, zeigt sie bald darauf ihre wahre Natur, als sie Sarastro ihre Absicht zu fliehen mit edlem Freimut bekennt, und stellt sich so diesem selbst würdig an die Seite. Sie verschmäht es, sich durch eine einfältige Ausrede aus der Gefahr zu befreien, und antwortet auf Papagenos feige Frage „Mein Kind, was werden wir nun sprechen?" mit dem freimütigen Stolze, den ihr das Bewufstsein, nicht unrecht gehandelt zu haben, eingiebt: „Die Wahrheit, wär' sie auch Verbrechen!" Im Gegensatze zu der blofs passiven Sidi des Märchens zeigt Pamina mehr Leidenschaftlichkeit und Energie, wodurch sie sich fast über Tamino erhebt; hierin ist der Einflufs Amandes aus dem

---

[1]) Es ist hier vielleicht beiläufig darauf hinzuweisen, dafs die Gestalt eines mächtigen, zugleich edlen und grofsmütigen Gebieters sich schon in Schikaneders früheren Theaterdichtungen findet, so in dem Schauspiel „Herzog Ludwig von Steyermark oder Sarmäts Feuerbär," III, 19 (E. Schikaneders sämtliche theatralische Werke. Wien, Leipzig, bei Doll; 1792, in 2 Bd.), wo Sarmät, der Besitzer des gefürchteten Feuerbärs, an Karlmann Rache zu nehmen verschmäht und ihn vielmehr durch seine Grofsmut demütigen will. Ein ganz ähnlicher Zug begegnet uns in dem Charakter des Montaldo in dem Schauspiel „Der Bucentaurus oder die Vermählung mit dem Meere zu Venedig" (in derselben Sammlung enthalten): Montaldo schwört, Dirgis Leben zu schonen, statt Rache an ihm zu nehmen (III, 9). Zu diesen persönlichen Lieblingsgestalten kam also noch die Ähnlichkeit mit den Charakteren des Oberpriesters im „Sethos" und des Hohenpriesters in der Freimaurerei.

„Wiener Oberon“ nicht zu verkennen; auch Amande hat den Dolch bereit, der sie von dem ungeliebten Bräutigam Babekan befreien soll, sowie Pamina ihrem Leben ein Ende machen will, wenn ihr Taminos Liebe nicht zu teil wird.

Pamina hat eine harte Prüfung, eine härtere selbst als Tamino, zu bestehen, indem sie bei seinem Schweigen sich in ihrer rückhaltlosen Liebe zu ihm getäuscht und verraten wähnen und jede Hoffnung auf Glück aufgeben mufs („Ach, ich fühl's, es ist entschwunden“). Und selbst auf Sarastros tröstende Versicherungen läfst sie ihre Hoffnungen darniederliegen; verzweifelt greift sie zum Dolche. Aber diese unendlich hingebungsvolle Liebe und aufopferungsfreudige Anhänglichkeit kann nicht unbelohnt bleiben. Sie wird, nachdem sie die letzte Prüfung mit Tamino gemeinsam bestehen durfte, unter die Eingeweihten aufgenommen, sodafs ihre Liebe in noch höherem Lichte erglänzt. Indem sich ihr Charakter auf diese Weise weit über den einer blofsen Liebhaberin erhebt, ist sie zu einer der edelsten weiblichen Figuren der ganzen Opernlitteratur überhaupt geworden.

Diesen drei idealen Vertretern der Menschheit in ihrem nach Höherem gerichteten Streben steht die Königin der Nacht als das rachsüchtige, verderbendrohende, böse Prinzip entgegen. Ihr Charakter ist naturgemäfs, wie der Sarastros, ganz umgewandelt worden. Von den Zügen der wohlwollenden, freundlichen Fee des Lulu-Märchens ist am Ende keine Spur mehr vorhanden. Ihre Sehnsucht nach der geraubten Tochter sowie das Bestreben, jenen mächtigen Talisman zurückzuerhalten, wird jetzt als Herrschsucht und neidische Gesinnung ausgelegt; sie selbst ist die Ursache alles Bösen, eifert gegen die Eingeweihten, dringt ihrer Tochter den Mordstahl für Sarastro auf. Wahrscheinlich wurde jetzt erst ihr Name so charakteristisch als „Königin der Nacht“ gewählt, in absichtlichem Gegensatze zu den im Genusse des Lichtes stehenden Eingeweihten. Anfangs mag sie etwa blofs die „sternflammende Königin“ genannt worden sein.

Möglich ist, dafs Schikaneder auch hier die Züge einer Frauensperson aus „Sethos“ nachgebildet hat, Züge jener bösen Stiefmutter Daluca, die der alte König Osoroth nach

dem Tode seiner ersten Gemahlin, der edlen Nephte, der Mutter Sethos', geheiratet hatte. Auch sie ist ein herrschsüchtiges, ränkevolles Weib; auch sie tritt oft in Gegensatz zu den Priestern, deren Aussprüche ihr immer im Wege sind. Von ihr wird namentlich erwähnt, daſs sie die Sittlichkeit am Hofe und in der Bevölkerung zu untergraben strebt, was vielleicht Schikaneder zu den Worten veranlaſste, die Königin suche das Volk durch Blendwerk und Aberglauben zu berücken und den festen Tempelbau der Eingeweihten zu zerstören.

Ganz erniedrigt wird indes die Königin der Nacht bei Schikaneder nie; denn in dem Augenblicke, da die drei Damen von dem Priesterchor aus dem Tempel getrieben werden (mit den für eine Königin wenig schmeichlerischen Worten „Hinab mit den Weibern der Hölle!“), hat der Dichter mit richtigem Taktgefühl die Königin selbst von der Bühne fern gehalten, obwohl sie auch im Tempel ist. Doch erleidet sie zum Schlusse die gerechte Strafe, indem ihre Macht vernichtet und sie selbst „in ewige Nacht gestürzt“ wird.

Die Schicksale der Königin erleiden auch ihre drei Damen, deren Herkunft bis jetzt noch ganz rätselhaft ist.[1]) Gegen eine freie Erfindung spricht ihre Verwendung in musikalisch-technischer Hinsicht: ein Solo-Terzett für drei hohe Stimmen stand dem Komponisten ja schon in den drei Knaben zu Gebote; daſs durch ein zweites Terzett hoher Stimmen die Sache für den Komponisten nur erschwert wurde, da er zu verschiedenen Dingen dieselben Mittel verwenden muſste, und zugleich in die technische Anlage des Stückes eine gewisse Eintönigkeit gebracht wurde, die allerdings das Genie Mozarts in bewunderungswürdiger Weise zu überwinden wuſste, konnte selbst Schikaneder einsehen. Eine Quelle für diese drei interessanten Gestalten wird sich wohl noch finden lassen. Die beiden Genien, die Hüon im „Wiener Oberon“ erscheinen, dürften hier kaum eingewirkt haben; sie sind ganz unbedeutende Wesen und singen überdies keine Zeile, sie sprechen nur.

---

[1]) Sie bilden eine ähnliche Zusammenstellung wie Hekate mit den drei Hexen im „Macbeth“ oder die „Göttin der Nacht“ mit den drei Furien im Vorspiel zum „Hamlet“ der englischen Komödianten.

Während die drei Damen bis zum Schlusse auf der Seite der Königin bleiben, trennen sich die drei Knaben sehr bald von ihr; ihre ursprüngliche Mission aus dem Märchen von den klugen Knaben, zu Verschwiegenheit und Standhaftigkeit zu raten, behalten sie bis in die letzten Scenen der „Zauberflöte" bei. In der Quelle „Sethos", die durchaus auf realistischer Grundlage beruht, ist für solche ideale, prophetische Luftgestalten natürlich keine Vorlage möglich gewesen.

Eine Figur, auf die es Schikaneder vor allem ankam, weil sie in seinem eigenen Rollenfache lag und er gerade in dieser Rolle die Gunst des Publikums in besonders hohem Grade erlangt hat, ist Papageno. Dennoch möchte ich jetzt nicht mehr, wie es früher im Anschlufs an Otto Jahns Meinung geschah,[1]) behaupten, dafs diese Gestalt Schikaneders Eigentum sei; denn die Figur des Spafsmachers, des lustigen Dieners, eines Nachkommen des Hanswurst und des Kasperle, in höherer Instanz dann des Sancho Pansa, Scandor, Pedrillo, Scherasmin, war gerade auf der Wiener Volksbühne typisch ausgebildet und Schikaneder wohl persönlich am nächsten durch den Scherasmin im „Wiener Oberon" seines Freundes Gieseke vermittelt. Dieser Scherasmin, ausgezeichnet durch Gemeinheit, Sinnlichkeit und Gefräfsigkeit wie Papageno, ist geradezu als dessen Vorbild anzusehen. Er begleitet seinen Herrn Hüon wie Papageno Tamino auf einer gefährlichen Unternehmung und macht dabei dieselben Witze, meist recht alberne oder recht sinnliche; er fällt vor Angst zu Boden wie Papageno, ist ebenso gefräfsig, er drängt zur Herberge, frifst wie ein Tier vom Tischlein deck' dich, das hier wie dort für ihn aus dem Boden steigt; auch wünscht er sich zur Vollendung seiner beschränkten Seligkeit ein „hübsches Mädel", das ihm in Fatime zu teil wird. Dafs dieser Einflufs des „Wiener Oberon" weiter geht und sogar stellenweise wörtliche Übereinstimmungen hervorgebracht hat, haben wir an früherer Stelle gesehen.

In diesem selbstgefälligen Prahlhans nun, dem Züge des miles gloriosus, des grofssprecherischen Maulhelden anhaften

[1]) Otto Jahn, Mozart II, 491.

(wie z. B., dafs er sich für den Erleger der Schlange ausgiebt, die Tamino bedroht hat), in dieser genufssüchtig behaglichen, humoristisch gutmütigen Figur hat Schikaneder die Liebhaberei des Wiener Publikums getroffen; seine Späfse waren es, die bei der ersten Aufführung am meisten gefielen. Er spielte den Papageno ja selbst, und er suchte auch bei späteren Aufführungen durch improvisierte Späfse immer nachzuhelfen.

An der Handlung nimmt Papageno teil mit Hilfe des Glockenspiels, das ihm die Königin der Nacht übergeben läfst. Die Wirkung dieses Instruments entspricht auch jener im „Wiener Oberon", die dort der Elfenkönig selbst durch die Töne des Horns oder die Bewegungen seines Lilienstengels, der ihm als Scepter dient, erreicht: eine Schar von Muselmännern zwingt er dadurch zum Tanze, sowie Papageno die Mohren des Monostatos und diesen selber.

Durch die Herübernahme freimaurerischer Ideen wurde nun Papageno isoliert und gegenüber dem nach höheren Idealen strebenden Tamino in seiner eigentlichen Art als sinnlicher Geniefser par excellence präcisiert. „Kämpfen," sagt er, „ist meine Sache nicht. Ich verlange auch im Grund gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speis' und Trank begnügt; und wenn es ja sein könnte, dafs ich nur einmal ein schönes Weibchen fange."

Die Quelle „Sethos" kommt für Papageno natürlich nicht in Betracht; die Rolle des Begleiters und „vorbereitenden Bruders", die Amedes dort hat, ist in der „Zauberflöte" auf den „Sprecher" übergegangen.

Um aber Papageno durch die gegen Ende des Stückes mehr und mehr hervortretende ideale Symbolik der übrigen Charaktere nicht ganz vereinsamen zu lassen, mufste ihm Schikaneder eine Gestalt zur Seite stellen, ein weibliches Seitenstück, das zugleich als eine für ihn passende Belohnung mit ihm am Schlusse vereint werden sollte, wie Fatime mit Scherasmin. Diese Figur der Papagena scheint von Schikaneder frei erfunden zu sein; die Vorlagen wissen von ihr gar nichts, und ihre Zeichnung unterlag ja auch weiter keinen Schwierigkeiten, da der Charakter Papagenos, dem sie doch ähnlich sein mufste,

bereits fertig dastand. Es ist also überflüssig, bei dieser Figur der „Zauberflöte" nach einer Vorlage zu suchen. Übrigens steht auch diese Gruppe unbefangener naiver Naturmenschen, deren Hauptfreude die Hoffnung ist, dafs „recht viele kleine Papagenos und Papagenas der Segen froher Eltern" sein werden, in der Litteraturgeschichte nicht vereinzelt da. Das Bedientenpaar im Charakterlustspiel bietet Analogien; auch dort sind sie die Seitenstücke zu ihren Herren (vgl. noch Werner und Franziska in der „Minna von Barnhelm"); die Scherze, in denen sich ihre Hoffnung auf zahlreiche Elternfreuden ausspricht (vgl. die von Mozart nicht komponierten Verse „Wenn dann die Kleinen um sie spielen" u. s. w.) gehören in die Tradition der Scherze Harlekins und Colombinens aus der italienischen Stegreifkomödie und ihrer Nachfolger; sie fehlen übrigens auch bei Goethes Scapin und Scapine in „Scherz, List und Rache" und in den Reden Görges und Röschens im „Bürgergeneral" (2. Auftritt) nicht ganz.

Monostatos, der von allem Anfange an zu den Gegenspielern gehört, tritt erst gegen den Schlufs auf die Seite der Königin; er ist vielleicht absichtlich so lange auf Sarastros Seite gehalten, um die Rolle der Verräter, der Überläufer, an denen es in der Freimaurerei sicher nicht gefehlt hat, wiederzugeben. Auf ihn sind Züge des Zauberers Dilsenghuin aus dem Lulu-Märchen übertragen, so die lüsterne Zudringlichkeit, mit der er Pamina quält, noch mehr aber Züge des Osmin aus dem „Wiener Oberon", der dort als Verschnittener und Vertrauter des Bassa von Tunis, Almansor, geschildert wird und Amande zu überwachen hat.

Eine Figur, die im „Lulu" und im „Wiener Oberon" gar nicht vorfindlich, auch im „Sethos" nur angedeutet ist, uns also um so mehr auf freimaurerischen Boden verweist, ist der Sprecher. Schon die Bezeichnung einer Figur des Stückes als „Sprecher" ist auffällig. Im „Sethos" hat, wie erwähnt, das Amt, den Prinzen durch die Prüfungen zu führen, Amedes übernommen, sein alter Ratgeber und Freund seiner Mutter, weiland der Königin Nephte, der selbst Eingeweihter ist. Dieses Amt hat in der „Zauberflöte" der Sprecher. In den Unterredungen zwischen Sethos und den Priestern, aus denen sich ergeben

soll, ob er bereits der Aufnahme würdig sei, wird der das Wort führende Priester nach französischem Sprachgebrauche „interlocuteur“ genannt, was noch keinen Bezug auf ein damit verbundenes Amt als „Sprecher“ κατ' ἐξοχήν bedeutet. Vielleicht war in der 1777 erschienenen Übersetzung von Claudius jenes „interlocuteur“ mit „Sprecher“ verdeutscht worden,[1]) und Schikaneder nahm es einfach in sein Stück hinüber? Jedenfalls hat es damit eine eigene Bewandtnis.

Die früheren Perioden unserer Sprachentwicklung bieten darüber auch einige Auskunft: schon ahd. sprĕhhâri, mhd. sprĕhhaere, sprecher ist belegt als Redner in der Versammlung (contionator, ecclesiastes), dann in schlimmerer Bedeutung als einer, der gerne das grofse Wort führt, ungefähr auf eine Höhe gestellt mit den „gemeinen Singern, Gauklern und Schalksnarren“ in den älteren Land- und Polizeiverordnungen, auch unter die „fahrenden Leute“ gerechnet. Es waren damit vielleicht ursprünglich die bei Hochzeiten, Kindtaufen und dergleichen Festlichkeiten auftretenden Pritschmeister, improvisierenden Gelegenheitsdichter und Deklamatoren gemeint.[2]) So tritt bei Hans Sachs[3]) „ein Sprecher“ als Herbergender auf; die Bedeutung „Wortführer“ scheint Herder zu meinen, wenn er sagt: „Sitzt der Richter, so tritt Redner und Sprecher vor ihn hin“;[4]) während Geibel wiederum auf die Bedeutung des gewerbsmäfsigen Deklamators zu verweisen scheint: „Wer in unserm guten Deutschland Sprecher will und Dichter sein.“[5]) In dem Sinne als Wortführer für eine ganze Partei steht das Wort auch bei Schiller, „Wallensteins Lager,“ 11. Auftritt: „Piccolomini soll unser Sprecher sein.“ Ähnlich wird das Wort bis auf den heutigen Tag in Burschenschaften und Turnvereinen zur Bezeichnung des Obmannes verwendet; auch an den

[1]) Ich hatte nur den französischen Originaltext Terrassons von 1731 vor mir und konnte die Übersetzung trotz eifrigen Nachforschens nicht auftreiben.

[2]) Schmeller, Bairisches Wörterbuch, 2. Auflage, Bd. II, 699.

[3]) Fabeln und Schwänke, herausg. v. E. Goetze, I, 246.

[4]) Schriften zur schönen Litteratur, X, 128.

[5]) Geibel, I, 215.

Sprecher des englischen Unterhauses und den des schwedischen Bauernstandes mag man denken.[1])

Diese Bedeutung des Wortführers in einer Gesellschaft scheint nun auch hier vorzuliegen. In der Freimaurerei finden wir zwar nicht „Sprecher" unmittelbar bezeugt, aber „Redner" für eines der wichtigsten Ämter; der Redner hat nämlich einerseits durch zweckmäſsige Vorträge die Brüder in den Versammlungen zu unterrichten und bei den Beratschlagungen der Loge die Gesetze zu handhaben, andrerseits beim Mangel eines „vorbereitenden Bruders" dessen Stelle zu vertreten. Beide Ämter übt in der „Zauberflöte" der Sprecher aus: er verweist auf die gesetzlichen Prüfungen, als Sarastro Taminos Aufnahme in der Versammlung empfiehlt, und er begleitet Tamino auf dessen Wanderungen. Daſs die eigentlichen Vorträge in den Versammlungen auf Sarastro übergegangen sind, ist kein Widerspruch, stimmt vielmehr zur Quelle „Sethos", die, wie so oft, auch hier vermittelt zu haben scheint: dort hat der Grand-Prêtre dieselbe Aufgabe.

Ein Zusammenhang des Sprechers der „Zauberflöte" mit der Freimaurerei scheint also jedenfalls da zu sein. Es wäre ja auch nicht unmöglich, daſs in einer der vielen Wiener Freimaurerlogen jener Zeit, deren jede ihre eigenen Gesetze hatte, der Träger jenes Amtes in der That Sprecher hieſs, wie ja auch die Bezeichnung für das Oberhaupt der Logen „Hoherpriester" und „Oberpriester" schwankt.

Zwei Personen, die Schikaneder direkt aus dem „Sethos" herübergenommen hat, sind die beiden geharnischten Männer, die am Eingange der Feuer- und Wasserhöhle stehen, mit Lanzen ausgerüstet und auf den Helmen Feuerspitzen. Bei Terrasson sind es drei Männer, bewaffnet mit Helmen, die mit einem Anubiskopfe, also einem Hundskopfe besetzt sind.[2]) Ihnen hat Schikaneder, wie bereits erwähnt, mit fast wörtlicher Übereinstimmung die Worte der Marmor-

---

[1]) Sanders, Wörterbuch der deutschen Sprache, Bd. II, 2, S. 1150, Spalte 3.

[2]) Anubis, der ägyptische Gott der Wachsamkeit, wurde mit einem Hundskopf dargestellt.

inschrift an der Wand im Innern der Pyramide in den Mund gelegt.

Trotz der offenbaren Veränderungen in den Charakteren hat sich das zauberhafte Element des ursprünglich zu Grunde liegenden Märchens gegenüber der Realistik der Darstellung des „Sethos" behauptet. Die beiden Zauberinstrumente, Flöte und Glockenspiel, thun auch in der veränderten Gestalt des Stückes ihre Wirkung. Die Flöte, nach der es seinen Namen hat, spielt eine ebenso grofse Rolle wie im Lulu-Märchen, wo die Wirkungen, die damit erzielt werden, ausführlich und anziehend geschildert sind. Dilsenghuin wird durch die Kraft der Zauberflöte ebenso besänftigt, wie Monostatos durch das Glockenspiel. Hier spielen dann auch die Eigenschaften des Horns aus dem „Wiener Oberon" herein, der selber andrerseits bekanntlich hierin Glucks „Orpheus" zu parodieren suchte.

An Stelle des goldenen Feuerstahls trat bei Schikaneder der siebenfache Sonnenkreis, mit Bezug wohl auf die Mysterien der Isis.

Das Lokal (ursprünglich wird Tamino ein javonischer Prinz genannt) verweist uns im zweiten Teil entschieden auf Ägypten, knüpft also an „Sethos" und den „Wiener Oberon" an. Aus „Sethos" ist die Schilderung des unterirdischen Gewölbes genommen; die Felsenhöhle mit der hinter einem eisernen Gitter befindlichen Wasserflut, die als brausender Wasserfall herabstürzt, und mit der hellflammenden Feuerglut entspricht ganz der Schilderung im „Sethos" und zeigt hie und da wieder wörtliche Übereinstimmung: „Un canal de plus de cinquante pieds de large, qui entroit d'un côté dans cette chambre souterraine, à travers des barreaux de fer, et qui en sortoit de même de l'autre. Ce canal tiré du Nil faisoit du côté de son entrée, et avant que de passer par les barreaux, un grand bruit de chute d'eau que Sethos avoit confondu avec le bruit des flammes dont il venoit d'échapper . . ."[1])

Schliefslich sind die Tiere in der „Zauberflöte" nicht zu vergessen, die auch in Goethes Fortsetzung wiederkehren.

---

[1]) Sethos, III, 129.

Tiere spielen im Wiener Theater jener Zeit überhaupt eine grofse Rolle. Der Wagen Sarastros wurde ursprünglich von sechs Löwen gezogen, nicht wie bei späteren Aufführungen von Sklaven; schon Grillparzer machte sich über diese Zurücksetzung der armen Tiere in seiner später gelegentlich zu berührenden Satire „Der Zauberflöte zweiter Teil" lustig.

Noch ist auf einen Punkt besonders zu verweisen, weil uns die Betrachtung der Goetheschen Fortsetzung wieder darauf zurückführen wird: das ist die bedeutende Rolle, die in der „Zauberflöte" dem Chor zugeteilt ist. So wie die „Zauberflöte" nämlich ihrem Stoffe nach ein Gebiet erschlossen hatte, das der bisherigen Oper und dem Singspiel fremd war, das des Mystisch-Phantastischen und Dämonisch-Zauberhaften, und dadurch einen weiteren Kreis von Personen, Situationen und Erscheinungen mit sich brachte, die nicht sowohl in festem dramatischem und logischem Zusammenhang als vielmehr in loser Aneinanderreihung dem wunderbaren und märchenhaften Elemente gröfseren Raum und gröfsere Bedeutung für das Stück gewähren, war es leicht und nur ein Schritt auf der neuen Bahn weiter, dafs man zu dem Ausdruck dieser überirdischen leitenden Mächte ein minder subjektives als generelles Mittel verwandte, das sich in der überkommenen Oper formell ohnedies schon vorfand, das nur seines bisherigen Wirkungskreises, der alleinigen Begleitung und Verstärkung gewisser Affekte, entkleidet zu werden brauchte, um als selbständiges Mittel auf den Fortgang der Handlung einen, wenn nicht ungeheuren, so doch verhältnismäfsig bedeutenden Einflufs zu nehmen. Dieses Mittel ist der Chor und zwar naturgemäfs der Chor hinter der Scene. In rein musikalischer Hinsicht war dieser Fortschritt schon angebahnt in Glucks „Orpheus" (1762) und „Iphigenie in Aulis" (1774), worin der Chor sich bereits selbst an der Handlung beteiligt; in die Bahnen Glucks lenkte dann Mozart selbst ein mit dem „Idomeneo" (1780), welcher eine deutliche Sonderung der Chöre zeigt in solche, die eine wesentlich dramatische Aufgabe haben und die Handlung energisch fördern, und in solche, die blofs äufserlich zum Schmuck und Aufputz nach herkömmlichem Muster da sind, die dann auch meistens mit dem Ballett verbunden sind, von

dem der Chor ja ursprünglich unzertrennlich war. Indem der Chor nun aber hinter der Scene wirkt, mufs die Phantasie des Zuschauers nur in noch gröfserem Mafse angeregt und gespannt werden. Und so greift in der „Zauberflöte" der Chor hinter der Scene an drei bedeutungsvollen Stellen in die Entwicklung der Handlung ein. Er ist es, der Tamino bald Lösung seines Zweifels verheifst, der ihm versichert, dafs Pamina noch lebe. Der Chor läfst ferner Tamino, als er das erste Mal, von den drei Knaben geleitet, den heiligen Hain der Eingeweihten betritt, den richtigen Tempel, den der Weisheit, finden, indem ihn der Ruf „Zurück!" von Seiten eines unsichtbaren Chors von dem Betreten der beiden anderen Tempel abhält. Ein unsichtbarer Priesterchor endlich macht den Aufreizungen der drei Damen, die Tamino und Papageno irre zu leiten suchen, ein Ende und verscheucht sie.

Daneben spielt natürlich der Chor auf der Scene seine Rolle wie in der Oper jener Zeit überhaupt.

Gleich nach ihrem Erscheinen fand die „Zauberflöte" allerlei allegorische Ausdeutungen. Da nämlich die Oper wegen ihrer mystisch-freimaurerischen Anklänge zu symbolischen Auslegungen genug Raum gab, andrerseits gerade die politische Stimmung jener Tage eine öffentliche Bethätigung freimaurerischer Bestrebungen nicht ratsam erscheinen liefs und man eine verhüllte Verherrlichung derselben von der Bühne herab umso lieber aufnahm, legte man sich von Anfang an den darin ausgesprochenen Grundgedanken des Kampfes zwischen Licht und Finsternis als Sinnbild des Kampfes der Freimaurerei mit ihren politischen Widersachern aus. So kam es, dafs unter dem Heiligtume der Isis und des Osiris die Freimaurerei selbst verstanden wurde, unter Sarastro der berühmte Ignaz von Born, das Haupt der Wiener Freimaurergemeinde, unter Tamino der der Freimaurerei freundlich gesinnte tolerante Kaiser Joseph II., unter Pamina das österreichische Volk und zwar der edlere Teil desselben; dagegen sollte in der Königin der Nacht Maria Theresia und in Monostatos die päpstliche Klerisei und das Mönchstum gezeichnet sein, die die Freimaurerei zu unterdrücken trachteten. Papageno und Papagena, die realistischen Figuren des Stücks,

wurden dann als der niedrigere, genufssüchtige Teil des österreichischen Volkes verstanden.[1])

Jedenfalls genofs die „Zauberflöte" in Freimaurerkreisen ein grofses Ansehen, und so liegt es nicht ferne, anzunehmen, dafs Goethe, der seit 1780 Maurer war, jene Auslegungen gekannt hat, die übrigens für seine Fortsetzung ganz ohne Belang sind.

Nachdem Schikaneder-Mozarts „Zauberflöte" am 30. September 1791 auf dem „k. k. privilegierten Theater auf der Wieden" zum ersten Male aufgeführt worden war, machte sie alsbald den Weg über alle gröfseren Bühnen Europas und wurde in alle Kultursprachen, ja selbst ins Holländische, Schwedische, Dänische, Tschechische, Polnische und Ungarische übersetzt.[2]) Auch fand sie unzählige Nachahmungen, sogar eine von Schikaneder selber, der eine Oper „Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen" (komponiert von Winter, 1798) als zweiten Teil der „Zauberflöte" bezeichnete. Diese Fortsetzung lebt hauptsächlich von den Konflikten der ersten „Zauberflöte" mit weiterer Ausnützung des „Sethos", aus dem auch zwei neue Personen, Typheus und Sithos, mit etwas entstellten Namen herübergenommen sind. Ferner ist daselbst die Familie des Papageno nicht nur um seine Eltern, den alten Papageno und die alte Papagena, sondern auch um seine jüngeren Geschwister („viele kleine Papagenos und Papagenas") vermehrt. Das erbärmliche, vom Publikum aber mit Wohlgefallen aufgenommene Machwerk, dessen Musik eine Karikatur Mozarts ist,[3]) wurde Goethe wenigstens dem Namen nach durch einen Brief Zelters vom 10. August 1803 bekannt,[4]) blieb aber ohne jeden Einflufs auf seine Fortsetzung der Mozartschen Oper.

Anspielungen auf die „Zauberflöte", die zum Teile Charaktere aus dem Stück entnehmen und zu anderen Zwecken verwenden, oder das Kolorit derselben verwerten,

---

[1]) Die Zauberflöte. Texterläuterungen für alle Verehrer Mozarts. Nebst dem vollständigen Texte der Zauberflöte. Leipzig 1866, Theodor Lifsner.

[2]) Otto Jahn, Mozart, II, 536.

[3]) Die Einsichtnahme in das Werk verdanke ich der Güte meines Freundes E. v. Komorzynski in Wien.

[4]) Vgl. oben S. 7.

finden sich bei der allgemeinen Beliebtheit des Werkes natürlich sehr viele bei Zeitgenossen und Nachfolgern, namentlich in der Romantik, wo z. B. Tieck im „Gestiefelten Kater“ nicht nur Gesänge aus der „Zauberflöte“ vortragen, sondern den „Besänftiger“ mit dem „Glockenspiel“ auftreten läfst, um Ruhe zu schaffen, ebenso Papageno, um sich des Monostatos und der Sklaven zu entledigen; während andrerseits der ganz im Wiener Volksleben wurzelnde Grillparzer von diesem Stücke geradezu beeinflufst wurde. Wir haben von ihm nicht nur zwei kleinere satirische Werke, die an die „Zauberflöte“ anknüpfen, nämlich „Der Zauberflöte zweiter Teil“ und „L'hermite en prison“, beide vom Jahre 1826; sondern Grillparzer, der für diese Zauberstücke ein grofses Interesse hatte, hat selbst in seinem „Traum ein Leben“ im zweiten Akt die Dekoration der „Zauberflöte“ nachgeahmt und Motive aus dieser Oper, die er wiederholt in Wien gehört hatte, verwendet. So ist Zanga äufserlich dem Monostatos nachgebildet (wenn er nicht in der Tradition des Mohren im „Fiesko“ steht); ein anderer giebt sich ferner prahlerisch für den Erleger einer Schlange aus, die hier wie dort einen Waffenlosen verfolgt. In beiden Fällen wird ferner diese Schlange durch geheimnisvolle Personen getötet, durch den Mann vom Felsen hier, die drei schwarzen Damen dort. Auch darf man bei dem alten Weib mit dem Becher vielleicht an Papagena bei ihrem ersten Auftreten denken. Was jene beiden humoristischen Stücke von Grillparzer betrifft, so ist „Der Zauberflöte zweiter Teil“ nicht etwa, wie man aus dem Titel schliefsen könnte, ein wirklicher zweiter Teil, eine Fortsetzung der Schikanederschen „Zauberflöte“ noch auch eine Vollendung des Goetheschen Fragments, sondern eine satirische Schnurre, die, sowie das zweite Stück „L'hermite en prison“, an persönliche Ereignisse aus dem Leben Grillparzers und seiner Freunde anknüpft. Das erste Stück bezieht sich auf die polizeiliche Auflösung der „Ludlamshöhle“, eines geselligen Vereins, die Grillparzer eine Hausdurchsuchung auf den Hals zog. Dabei sind die Charaktere in drolliger Weise verdreht: Sarastro ist Kanzleisekretär mit 300 Gulden Gehalt; im Tempel der Weisheit hat Monostatos, Edler von Schneeweifs, Mäfsigkeit und Tugend

aufgehoben; Tamino mufs Abschreiberdienste leisten, er hat seine Zauberflöte verloren; der Sprecher mufs schweigen; das „alte Weib“ verkauft an den Strafsenecken Prozessionsordnungen und Firmungsstirnbänder, u. s. w.; am Schlusse führen die Tiere aus der „Zauberflöte“ unter der Leitung des Elefanten, der in schöneren Zeiten Sarastro auf dem Rücken tragen durfte, das bekannte Kinderspiel „Gevatterin, leih' mir die Schere“ auf. Das zweite Stück geht auf die Arretierung des Malers Moritz Daffinger, der wegen nächtlicher Ruhestörung und Wachebeleidigung „sitzen“ mufste und nun wie Papageno nichts als „Hm! hm! hm! hm!“ zu singen hat. Ein Bezug auf Goethes Fragment ist nicht vorhanden.

Obwohl die Widersprüche in Anlage und Charakteren in der „Zauberflöte“ auf Schritt und Tritt mit Händen zu greifen sind, so ist man doch längst darüber hinausgekommen, das Textbuch als abgeschmackt und lächerlich zu verwerfen, abgesehen davon, dafs man ja überhaupt in einer Kunstgattung, in der der Text erst in zweiter Linie in Betracht kommt, wie in der Oper zur Zeit Mozarts, diesen Text mit einem viel niedrigeren Mafsstabe messen mufs als sonst irgendwo in der Litteratur. Jene Widersprüche und Ungereimtheiten waren natürlich auch Goethe ganz klar, und doch fand er das Werk einer Nachahmung würdig, wie er denn selbst einmal den schönen Satz ausgesprochen hat, es gehöre „mehr Bildung dazu, den Wert dieses Opernbuches zu erkennen, als ihn abzuleugnen.“ [1])

---

[1]) W. v. Biedermann, Goethe-Forschungen. Frankfurt a. M. 1879. S. 146.

III.

Inhalt und künstlerischer Charakter des Goetheschen Fragments.

Der Inhalt des Goetheschen Fragments ist durchaus nicht in allen Dingen klar und kann nur annähernd auf Grund von Hypothesen und Vermutungen bestimmt werden, die sich vorwiegend auf das Scenar und auf die in den Paralipomena der Weimarer Ausgabe mitgeteilten Stellen aus noch unausgeführten Scenen, dann aber auch auf die in den bereits ausgeführten Scenen ganz deutliche Charakteristik der einzelnen Personen des Stückes stützen. So wird es vielleicht doch möglich sein, sich ein annäherndes Bild vom Gange der Handlung zu entwerfen und das Stück mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit in seinen Umrissen zu rekonstruieren.

Goethe knüpft unmittelbar an ein Moment der Schikanederschen „Zauberflöte" an. Dort hat sich Monostatos, da er Paminas Liebe nicht erringen kann, auf die Seite ihrer Mutter geschlagen, um als Lohn für die Hilfe, die er ihr leisten will, Paminas Hand zu erlangen. So finden wir ihn jetzt als Anführer einer Schar Mohren siegesbewufst zur Königin zurückkehren, um den versprochenen Lohn zu empfangen; denn er hat auf ihr Geheifs den unglücklichen Eltern Tamino und Pamina ihren neugeborenen Sohn gewaltsam entrissen und in einen goldenen Sarg verschlossen. Aber Monostatos hat sich damit noch nicht den Dank der Königin erworben; denn als er das Kind im Sarge fortschleppen wollte, war der Sarg schwerer und schwerer geworden, so dafs er seine Träger zu Boden zog. Im Entfliehen aber hat Monostatos noch das Siegel der Königin darauf gedrückt, so dafs der Knabe von Menschen-

hand nicht aus seinem goldenen Gefängnisse befreit werden kann. Darauf ist der Sarg wieder federleicht geworden; aber der geheimnisvoll darüber gesprochene Fluch der Königin wirkt fort: wenn die unglücklichen Gatten einander erblicken, so erfaſst sie Wahnsinn; erblicken sie jedoch den Sohn, so stirbt dieser selbst.

Die nächste Scene führt uns gleich diese Verhältnisse näher vor: ein Zug von Frauen, die den Knaben im Sarge umhertragen — denn ruhen darf er nicht, sonst geht er zu Grunde — weicht vor Tamino zurück, damit er den Sohn nicht sehe, während dessen der Chor die verzweiflungsvolle Lage der Eltern schildert.

Ganz nach Art des Parallelismus, in dem Schikaneder Papageno und Papagena Ähnliches erdulden läſst wie Tamino und Pamina, nur in einfacherer, minder pathetischer Weise, bringt uns die folgende Scene die heitere Verdrieſslichkeit Papagenos und Papagenas vor Augen: trotzdem Tamino an Papageno die Flöte und dieser wieder an Papagena sein Glockenspiel verschenkt hat, die ihnen alle möglichen Bequemlichkeiten zum Leben verschaffen, sind sie doch unwillig, weil ihnen die Kinder fehlen, auf die sie sich im ersten Teil so sehr gefreut hatten. Ein unsichtbarer Chor aber tröstet sie und verheiſst ihnen Erfüllung ihrer Wünsche.

Durchaus ernsten Charakter wiederum trägt die nächste Scene: „Tempel. Versammlung der Priester.“ Die Eingeweihten senden alljährlich einen aus ihrer Mitte in die Welt, damit er auf seinen Wanderungen „die erhabene Sprache der Natur, die Töne der bedürftigen Menschheit“ kennen lerne. Der Pilger ist eben von seiner heiligen Wanderschaft zurückgekehrt, und das Los trifft Sarastro, der nicht zaudert, sich dem Gebote der Götter zu unterwerfen; die Krone hat er früher schon an Tamino übergeben, der nun mit „frühzeitiger Weisheit“ an seiner Stelle regiert.

Den Inhalt der beiden folgenden Scenen deutet Goethe selbst nur an; sie sind nicht ausgeführt. Pamina will den goldenen Sarg mit dem Kinde der Sonne widmen; während ihres Gebetes jedoch versinkt das Kästchen vor ihren Augen unter die Erde.

Sarastro, der auf seiner Wanderschaft zu Papageno und Papagena gekommen ist, läfst aus einem mit Blumen bedeckten Nest, in das jene auf sein Geheifs die in der Hütte gefundenen grofsen Eier gelegt haben, durch magische Kräfte Kinder entstehen, zwei Jungen und ein Mädchen, von ganz ähnlichem Aussehen und Charakter wie Papageno und Papagena. Sarastro schickt nun die ganze lustige Familie an den Hof, um das königliche Paar aufzuheitern; denn da Pamina nach dem Versinken des Kästchens ihren Gatten aufgesucht hat, sind beide, wie ihnen angedroht war, in einen wahnsinnartigen periodischen Schlaf gefallen, aus dem sie nur kurze Zeit erwachen, um sich der Verzweiflung zu überlassen. Papageno soll dabei seine Flöte mitnehmen.

Die wohlthuende Wirkung der Zauberflöte wird uns in der nächsten, wieder ausgeführten Scene geschildert: es gelingt Papageno in der That, durch sein Flötenspiel den Schmerz des unglücklichen Elternpaares auf Augenblicke zu lindern. Hierauf bringen Priester Nachricht vom Kinde: es liegt in tiefen Erdgewölben, von Feuer und Wasser umgeben, von Wächtern und wilden Tieren beschützt, gequält und verschmachtend.

Mit dieser Spannung der Situation sollte, wie das Scenar in **H** zeigt, der erste Akt schliefsen.[1])

Der zweite Akt beginnt damit, dafs die Eltern in die unterirdische schauerliche Gruft eindringen, um ihr Kind zu retten. Wie in der ersten „Zauberflöte", durchschreiten sie Feuer und Wasser; da erscheint die Königin der Nacht selbst, um die Eltern abzuwehren; das Kind aber sprengt als Genius den Deckel des Kastens und fliegt davon in dem Augenblicke, als die Wächter nach ihm mit den Spiefsen stofsen.

Bis hierher ist die Handlung ganz klar. Hiermit endigt aber der ausgeführte Teil, und es bleibt somit zur Enträtselung dessen, was folgen sollte, nur die Hilfe des Scenars für den

---

[1]) Dabei ist Zeile 5 zu „Papagenos" wohl zu ergänzen: „Wohnung." Vgl. die Überschrift der übernächsten Scene im Stück selber. Zeile 1—5 sind mit Bleistift durchstrichen, wahrscheinlich, weil Goethe diese Scenen, als vollständig fertig, im Scenar mitzuteilen für überflüssig hielt. Scene 6 also hielt er noch nicht für ganz ausgeführt. Zeile 11 scheint „des" verlesen für „der".

zweiten Akt. Dasselbe lautet von jener zuletzt besprochenen Scene an:

Kurze Landschaft
Sarastro und Kinder

Tiefe Landschaft
Genius Pamina Tamino
Papagena Monostatos
Papageno Papagena Kinder
Genius wird gefangen
Pamina Tamino die vorigen
Monostatos die vorigen

Nachtscene mit Meteoren
Königin Sarastro
Königin Monostatos
Schlacht
Tamino siegt
Papageno gerüstet

Palast aufgeputzt
Weiber und Kinderspiel
Monostatos unterirdisch
Brand.

Zeughaus
Die überwundenen Priester

Vor allem ergiebt sich als für den dramatischen Fortgang wesentlich, dafs der Genius gefangen wird und in Berührung mit seinen hinzukommenden Eltern kommt. Allerdings, wie das geschieht, ist nicht ganz deutlich, läfst sich aber vielleicht auf folgende Weise erklären: Sarastro hat irgend etwas mit Kindern zu thun, und zwar in der „Landschaft“ überschriebenen Scene, also auf seiner heiligen Wanderschaft. Dies können nun keine anderen Kinder sein als die Papagenos und Papagenas; jedenfalls hängt damit zusammen, dafs in der folgenden Scene wieder Papageno und Papagena mit ihren Kindern auftreten und gleich darauf der Genius gefangen wird. Also vielleicht so: Sarastro bedient sich, um den Genius seinen Eltern zurückzubringen, der Kinder, die ja auch erst auf sein Geheifs hin überhaupt entstanden sind; diese spielen etwa mit dem Genius, der an ihrer Gestalt und ihrem seltsamen Federnkostüm

Gefallen findet; Papageno und Papagena kommen dazu und fangen den Genius ein.

Damit hätten die herbeieilenden Eltern ihr Kind wiedererlangt, und Sarastros Aufgabe wäre erfüllt. Aber der Mohr hat seine Schuldigkeit noch nicht gethan. Auch Monostatos spielt in diesem Scenenkomplex eine Rolle und zwar zuerst mit Papagena vor und dann wieder nach dem Einfangen des Genius. Monostatos spielt ja überhaupt im zweiten Teil der „Zauberflöte“ eine grofse Rolle, eine gröfsere fast als die Königin der Nacht, als deren Helfershelfer er anfangs auftritt. Er ist es auch, der die Weiber und Kinder in der vorletzten Scene, während sie den Palast aufputzen und zum Empfange des Kindes vorbereiten, durch Brand und Flammen vernichten will (analog den Bestrebungen der Königin, ihrer drei Damen und des Monostatos in der vorletzten Scene der ersten „Zauberflöte“). Die Bezeichnung „Monostatos unterirdisch“ und „Brand“ deutet dies wohl an.

In der Eingangsscene des Stückes hatte sich Monostatos den Dank der Königin noch nicht erworben, somit noch keinen Anspruch auf Belohnung erlangt; dies zu erreichen, macht er sich aufs neue daran, den Genius in seine Gewalt zu bekommen, und wendet sich dabei spitzfindig an Papagena, das schwatzhafte Frauenzimmer (vgl. die erste „Zauberflöte“), um ihr das Nähere über den Aufenthaltsort des Genius und die von Sarastro getroffenen Vorkehrungen zu dessen Gefangennehmung zu entlocken. Hierher und nicht, wie die Weimarer Ausgabe vermutet, erst zu „Monostatos die vorigen“, ist Paralipomenon 6 zu stellen; denn nur bevor der Genius gefangen ist, lassen sich im Munde des heuchlerischen Monostatos die Worte

„Ich mifsgönnt' euch eure Freuden,
Aber ach! bei euren Leiden
Bricht das Herz im Busen mir!“

verstehen. Und damit Papagena zu ihm Vertrauen habe, fügt er bei:

„Lafst mich, lafst mich mit euch gehen,
Denn vielleicht gelingt es mir.“

Nachdem er von ihr genug erfahren, schleicht er hinweg oder verbirgt sich, um so mehr, als Papageno mit den Kindern erscheint. Nun wird der Genius durch diese auf die früher er-

wähnte Weise gefangen. Den freudig herbeieilenden Eltern aber tritt Monostatos entgegen: unbehelligt schleppt er nun den Genius, dessen er sich bemächtigt, fort; denn der einzige, dessen Machtgebot ihn daran hätte hindern können, Sarastro, ist nicht dabei, er befindet sich ja auf seiner Wanderung.

Und jetzt hat die Königin in der That allen Grund zu triumphieren (vgl. die bezeichnende Bemerkung „Nachtscene mit Meteoren"); denn das Kind ist jetzt wirklich in ihrer Gewalt. Da tritt ihr nun aber Sarastro in den Weg, und hier sollten offenbar die beiden feindlichen Grundprinzipien Licht und Finsternis in grofsartiger Weise einander entgegengestellt werden. Sarastro verhindert vielleicht in dieser Scene den Tod des Knaben, den die Königin beabsichtigt.

Hierauf meldet sich der gierige Monostatos, um den lange versprochenen Lohn zu empfangen. Ob er ihn erhält oder nicht, ist ungewifs und ist unwichtig; denn der aufs äufserste gespannte Konflikt drängt zur Katastrophe, die mit dem Siege des Lichts über die Finsternis, mit der Niederlage der Königin endigt. Dies steht ganz fest, es heifst ausdrücklich: „Tamino siegt". Damit ist das Kind endgültig seinen Eltern wieder gewonnen.

Und nun läfst sich das Schema der Handlung folgendermafsen darstellen, und dies zeigt zugleich den Parallelismus mit der ersten „Zauberflöte". Wie in dieser, so haben jetzt Pamina und Tamino Prüfungen zu bestehen, dort, um mit einander selbst vereinigt zu werden, hier, um ihr von der Königin geraubtes Kind wieder zu erlangen. Diese Prüfungen bestanden in der ersten „Zauberflöte" zunächst in der Enthaltsamkeit, indem die beiden Liebenden getrennt wurden, dann im Durchschreiten des Feuers und des Wassers. Bei Goethe ist die Reihenfolge die umgekehrte und vom psychologischen Standpunkt einzig zulässige; erst die beiden Prüfungen, die sich auf den Leib beziehen, das furchtlose Durchschreiten von Feuer und Wasser, und dann die seelische Prüfung, die wirkliche Trennung von dem Kinde. Denn, wenn auch der Genius von allem Anfang an den Augen seiner Eltern entzogen ist, so bleibt er doch in ihrer Nähe, in oder unter dem Palaste; erst als die Eltern die ersten beiden schwierigen Wege

zu seiner Erlangung gemacht haben, wird er ihnen ganz entrückt, indem er selbst sich allen, die nach seinem Besitze streben, durch die Flucht entzieht. Diese dritte und schwerste Prüfung besteht eben darin, dafs sie in ihrem Schmerzgefühl ausdauern und nicht die Hoffnung sinken lassen, durch „Sarastros lösend Götterwort“ Hilfe zu erlangen. Und in der That müssen wir ein solches Eingreifen des Sarastro zur schliefslichen Lösung auch annehmen. Nur er kann den furchtbaren Fluch der Königin und alle Intriguen zu nichte machen; er ist der einzige, der Rettung schaffen kann (vgl. Vers 156):

„Sarastro nur verschafft dem Hause Frieden“,

und er thut es offenbar auch. Durch seinen „Zaubersegen“ ist der Sarg mit dem Kinde festgebannt worden; der Fluch der Königin wird durch den Rat der „weisen Männer“ (wohl identisch mit Sarastro selbst) eingeschränkt (Vers 148):

„So lang ihr wandelt, lebt das Kind.“

Auf sein Geheifs bringt Papageno die Flöte mit nach Hofe, wodurch das Gebot der Königin, dafs die Gatten in Wahnsinn verfallen, wenn sie sich sehen, aufgehoben wird. Wahrscheinlich tritt sein Zauberwort dann auch in Wirksamkeit, wenn die Eltern ihren Sohn endlich nach langen Mühen und Kämpfen erlangt haben, so dafs das Kind trotz des Anblickes der Eltern lebendig bleibt.

Die Bemerkung „Papageno gerüstet“ weist darauf hin, dafs dieser selber gar nicht in die Schlacht kommt; denn während er mit seiner Rüstung beschäftigt ist, ist die Schlacht schon zu Gunsten Taminos entschieden. Es dient diese Scene dazu, den bramarbasierenden Charakter Papagenos, den er schon in der ersten „Zauberflöte“ zeigt, in der anschaulichsten Weise zu zeichnen; sie hätte, wenn sie ausgeführt worden wäre, gewifs mit zu dem Prächtigsten in der ganzen Dichtung gehört.

Aufserordentlich wirkungsvoll wäre der Kontrast geworden, in welchem die eingeschobene komische Scene „Papageno Papagena Kinder“ zu der Tragik der sie umgebenden Scenen steht; denn hierher gehören ohne Zweifel die Verse in Paralipomenon 2, in denen sich die Kinder ihrem Vater Papageno gegenüber prahlerisch der hohen Aufgabe rühmen, die Sarastro ihnen in der Scene „Kurze Landschaft“ gestellt hat.

Die gröſste Schwierigkeit macht wohl die letzte Bemerkung der Scenars: „Die überwundenen Priester.“ Eine Besiegung oder Bestrafung der Priester (zu denen ja auſser Sarastro auch Pamina und Tamino gehören) scheint doch nach allem Vorhergehenden ausgeschlossen. An diese Lösung ist gar nicht zu denken.[1]) Vielleicht kommt man der Sache näher, wenn man liest: „Die Überwundenen. Priester.“ Goethe setzt ja in diesen offenbar flüchtig hingeworfenen Scenar keine Punkte oder sonstigen Trennungszeichen; ebensowenig sind groſse und kleine Anfangsbuchstaben in ihrer Verwendung strenge geschieden (vgl. z. B. die Bemerkungen „die vorigen“, nicht „Vorigen“, oder auch die erste Niederschrift der Abschiedsrede Sarastros in **H**). So gelesen nun würde die Scene eine ähnliche Bedeutung haben wie die Schluſsscene der ersten „Zauberflöte“: die Priester (= Sarastro, das königliche Paar und Priester) triumphieren über die gestürzten, überwundenen Feinde (= Königin, Monostatos und Gefolge, Mohren u. s. w.). Für diese Annahme, die zu dem notwendigen, glücklichen Ausgange des Stückes vorzüglich stimmt, spricht auſserdem ein technischer Grund: es ist in der Oper zur Zeit Mozarts Gesetz, daſs am Schlusse die Personen möglichst vollzählig versammelt sind und das Ganze mit einem Tableau mit Chor und Tanz schlieſst. Goethe stellt sich streng in diese Tradition: über die Überwundenen, die etwa, wie in der ersten „Zauberflöte,“ in „ewige Nacht“ gestürzt werden, feiern die Eingeweihten und das königliche Paar, das, jetzt mit dem Kinde vereinigt, in den festlich geschmückten Palast einzieht, in der groſsen Schluſsscene den Sieg.

Die Brandlegung des Monostatos scheint von geringerer Bedeutung (Moment der letzten Spannung?), da er bloſs die Absicht hat, die mit dem Aufputzen des königlichen Palastes beschäftigten Frauen, also die Dienerschaft, an ihrem Geschäft

---

[1]) Auch die Vermutung Max Morris' (Goethe-Studien, Berlin 1897, S. 96—104), daſs die Priester sich in Sarastros Abwesenheit vom Lichtprinzip abgewendet hätten und so in die Niederlage der Königin der Nacht mit hineingezogen worden wären, scheint unglaublich, da dieses Abwenden vom Lichte doch vorbereitet und also im Stücke irgendwie zu erkennen sein müſste.

zu hindern, indem er den Palast in Brand steckt. Es würde dies seinen boshaften, hinterlistigen, schadenfrohen Charakter zeigen, der nur immer Unheil stiften will, weil er selber nicht zu Macht und Geltung kommen kann.

Unsere Analyse der Handlung ergiebt also unzweifelhaft, dafs die Eltern für ihre körperlichen und seelischen Opfer und Entsagungen durch die Wiedervereinigung mit ihrem Kinde belohnt werden, trotz aller Ränke der Königin und ihrer Partei, die am Schlusse die gerechte Strafe erleiden. Dies sprechen aufserdem noch mehrere Stellen der Dichtung selber deutlich aus; so Vers 157 ff., 206 f., 495 ff., ferner die Andeutung des Scenars „Tamino siegt", dann die Rede des scheidenden Sarastro zu den versammelten Priestern (vgl. namentlich die erste Fassung in H): einen Mann wie Sarastro konnte Goethe nicht durch den späteren Verlauf der Handlung Lügen strafen.

Ist damit der Grundplan des Dichters festgestellt, so ist die Art und Weise, wie er diesen ausführen wollte, allerdings nicht in allen Punkten durchsichtig; ganz klar dagegen ist, wie er die Charaktere aufgefafst hat, und dies ist wohl vor allem das Wichtigste und Interessanteste, zumal sich aus ihnen hie und da ein Rückschlufs auf ihre Handlungen machen läfst.

Goethe hat die Hauptpersonen aus der Vorlage beibehalten; trotzdem fehlen einige, die im ersten Teile mitunter eine bedeutende Rolle spielen, die drei Damen der Königin und die drei Knaben. Die Familie des königlichen Paares ist um deren Kind (Genius), die Papagenos um die drei Kleinen, zwei Jungen und ein Mädchen, vermehrt. Eine Nebengestalt von einiger Bedeutung ist der Pilger, durch dessen Rückkehr Sarastro im Augenblicke, da man seiner am meisten bedarf, vom Hofe entfernt wird.

Die Charaktere zeigen im grofsen und ganzen die Gestalt, in welcher sie in den letzten Scenen der ersten „Zauberflöte" auftreten; aber sie sind vertieft, einheitlicher gebildet, von den im ersten Teil so auffälligen Widersprüchen befreit.

So bleibt die Priestergemeinde auch hier eine ähnliche Gesellschaft ideal denkender Männer wie im ersten Teil,

in deren „stillen Mauern der Mensch sich selbst und sein Innerstes erforschen lernt.“ Aber wie unendlich tiefer blickt Goethe in dieses Geheimnis als der eitle Reimemacher Schikaneder! Das, was dieser durch engen Anschlufs an die Quellen oder durch Zufall getroffen hat, wobei der mystische Charakter der Freimaurerei und der ägyptischen Einweihungen seinen eigenen unklaren Vorstellungen zu Hilfe kam, das wird bei Goethe zum Ausdrucke des gewaltigen Strebens der höheren Menschheit nach Erkenntnis des wahrhaft Menschlichen und wahrhaft Guten. Goethe braucht nicht mehr den Schleier der Freimaurerei; dadurch, dafs er jene Gedanken von allen irdischen und also beschränkten Einrichtungen loslöste, werden sie nur in desto höhere Sphären erhoben, und es treten uns die Goetheschen Priester, vor allem Sarastro, fast wie überirdische Gestalten entgegen. Der unersättliche und unermüdliche Drang nach Wahrheit und Erkenntnis treibt das durstige Herz fort aus den engen Räumen der Priestergilde, um die Gröfse und Unendlichkeit Gottes, um „die erhabene Sprache der Natur“ kennen zu lernen. Zugleich wird dieses Streben in den Dienst reinster Wohlthätigkeit gestellt, indem die Mühe Sarastros, des Oberhauptes der Priester, einzig darauf ausgeht, den Bedürftigen — das ist in unserem Falle das königliche Elternpaar — zu helfen, ihnen das frühere ungetrübte Glück wieder zu bringen.

Goethe hat hier zugleich der Vorliebe des ganzen achtzehnten Jahrhunderts für solche geheimnisvolle Verbindungen einen neuen Ausdruck verliehen, wie früher im „Wilhelm Meister“ und namentlich in den „Geheimnissen“, wo ganz ähnliche Situationen und Voraussetzungen gegeben werden wie hier: Sarastro trägt deutlich Züge des Humanus an sich; auch das Motiv, dafs der „Bruder“ Markus an die Stelle des scheidenden Humanus tritt, entspricht dem in unserer Dichtung, dafs Tamino für den scheidenden Sarastro die Leitung übernimmt. Auch wird der Charakter des Wohlthäters der Menschheit bei Humanus wie bei Sarastro betont (vgl. Strophe 27 der „Geheimnisse“; dazu Vers 497 f. der „Zauberflöte“).

Sarastro erscheint uns von dem Augenblicke an, wo er

die Priester verläſst, immer idealer und göttlicher. Er bedient sich in seiner hohen Mission als Wohlthäter der bedürftigen Menschheit der Familie Papagenos, um den Genius seinen Eltern zurück zu gewinnen. Die Lehren, die er den auf sein Geheiſs hin entstandenen, aus den Eiern hervorgekrochenen Kindern giebt, um den Genius zu fangen, sollten in der Scene „Kurze Landschaft. Sarastro und Kinder", also in der zweiten Scene des zweiten Aktes zu Tage kommen. Hier dürfte wieder die Heranziehung der in der Weimarer Ausgabe mitgeteilten Paralipomena einiges Licht bringen. Die als No. 2 mitgeteilte Stelle gehört hierher. Der Herausgeber unseres Stückes in der Weimarer Ausgabe (A. v. Weilen) stellt sie zu der Scene „Wald und Fels" oder zu „Tiefe Landschaft. — Papageno Papagena Kinder". Das erstere geht wohl nicht an, da von den Lehren Sarastros, auf die sich hier die Kinder berufen (und nur die Kinder können jene Worte sprechen), früher nichts gesagt ist und nichts gesagt sein kann, weil Sarastro mit den Kindern in gar keiner früheren Scene zusammengekommen ist; sie entstehen ja erst in dieser Scene. Und es ist doch kaum anzunehmen, daſs die Kinder, wie überirdische Wesen, schon von Haus aus die Weisheit besäſsen, daſs sie nur Werkzeuge in der Hand Sarastros seien; wozu hätte denn dann Goethe die Scene „Sarastro und Kinder" eigens eingeschoben, sogar mit besonderer Dekoration „Kurze Landschaft", die gerade auf eine engere, vertraulichere Besprechung Sarastros mit den Kindern deutet? Es ist also die zweite Vermutung der Weimarer Ausgabe anzunehmen, daſs diese Stelle zu der Scene gehört, wo Papageno, Papagena und die Kinder zusammentreffen, unmittelbar bevor der Genius gefangen wird. Und da können sich die Kinder nun ganz gut auf die Lehren, die Sarastro ihnen in der vorausgehenden Scene („Kurze Landschaft. Sarastro und Kinder") gegeben hat, berufen. Auch nicht ohne Absicht ist ja Sarastro bei diesen Lehren mit den Kindern allein; sie sind seine Geschöpfe, zu seinem Zweck geschaffen, und stehen selbst zu ihren Eltern in loserer Verbindung als zu ihm. Diese Vermutung wird durch die Worte der Kinder selbst gekräftigt. Denn offenbar gehören die Verse

„Dich mögen deine Federn schmücken,
Dich mag ein Becher Wein beglücken,
Allein wir müssen edler sein"

den Kindern in den Mund. Sie sind sich ihrer hohen Aufgabe bewufst und prahlen damit in selbstgefälliger Weise. Sie empfinden, dafs sie etwas Höheres sind als ihr Vater Papageno: Du magst dich über deine Federn und den Wein freuen; wir aber, wir haben etwas Wichtigeres auf der Welt zu thun. Darauf Papageno, dem es seiner behaglich-komischen Natur wegen gar nicht einfällt, sich zu ärgern, sondern der selber dadurch heiter gestimmt wird:

„Das ist doch ganz gewifs zum Lachen:
Ich soll noch Komplimente machen;
Die Buben wollen Herren sein."

Darauf wieder die Kinder, den Vorwurf Papagenos abweisend:

„Wir folgen nur Sarastros Lehren,
Als Vater ewig dich zu ehren."

Und nun wieder Papageno oder vielleicht Papagena, vermittelnd und zugebend:

„Da[1]) folget nur Sarastros Lehren:
Es werden euch die Menschen ehren,
Ihr werdet wohl gelitten sein."

Die Wiedergewinnung des Genius ist Sarastros Hauptaufgabe für das Stück. Aber auch sonst sucht er das Los der tiefbekümmerten Eltern zu mildern, wie die Analyse der Handlung gezeigt hat. Er ist in allem und jedem der unentbehrliche, stets auf Hilfe für die Bedrängten bedachte Wohlthäter, bei dessen Abschied die Priester selbst in Klagen ausbrechen. Er aber prophezeit in einer grofsartigen Abschiedsrede[2]) den guten Ausgang und richtet so ihren Mut wieder auf. Sarastro verkörpert uns also gegenüber den in ihrem Fanatismus nahezu erstarrten, durchaus unsinnlichen, rein idealen Priestern der ersten „Zauberflöte" die reale An-

[1]) Vielleicht verlesen für „Ja!" (Vorschlag Minors; mündlich); vgl. Paralip. 8: „Ja, und die Scherze"; Par. 9: „Ja, sie fanden sich im Nest"; Par. 10: „Ja, in der geheimen Qual".

[2]) Die erste Niederschrift dieser Rede in H verrät ihrem ganzen Charakter nach den Einflufs der Abschiedsrede Christi an die Jünger. Vgl. auch die Worte Egmonts zu Ferdinand im Kerker, Weimarer Ausgabe VIII, 300: „Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt uns . . ."

wendung dieser humanitären Gesinnungen und Bestrebungen, indem er sie der Menschheit im allgemeinen und dem königlichen Paare im besonderen zu gute kommen läfst. Dort überwacht er blofs die Prüfungen der beiden Liebenden als ein hoch über ihnen Stehender; hier ist er geradezu für sie thätig und mufs selbst auf Mittel sinnen und diese dann verwirklichen, um sie zum Ziele zu führen.

Eine ähnliche Vertiefung liefse sich sehr leicht bis ins einzelne an allen Charakteren des so gesteigerten Stückes zeigen. Pamina hat nichts mehr von der kindlichen Anlage, die sie im ersten Teil aufweist; sie ist jetzt die durch den Schmerz um den Verlust ihres einzigen Kindes gequälte Mutter, die nach dem Gatten seufzt, von dem sie getrennt ist, und um den Knaben jammert, der ihr entrissen ist. Aber sie trägt ihr grofses Leid still, wie denn überhaupt die ganze Lage des Paares mehr mit sanften, milden Farben gemalt ist, wohl in bewufstem Gegensatze zu der mafslosen, sprühenden Wut der Königin („Schlängelt, ihr Blitze," u. s. w.). Doch fehlen auch bei Pamina leidenschaftliche Accente nicht, in denen ihr Schmerz in lauten Klagen sich zu erkennen giebt. So in der Scene, wo vor ihren Augen das Kind mit dem Kästchen versinkt, oder, als sie erfährt, dafs Sarastro, der einzige, der helfen kann, von den Priestern fortgezogen ist; dies ist angedeutet in No. 5 der Paralipomena, zu „Ein feierlicher Zug" gehörig.[1]) Die beiden ersten Zeilen gehören Pamina an, die von Sarastro Hilfe erhofft; dieser aber ist, wie die Priester ihr sagen, fort. Und nun bricht ihre ganze Verzweiflung in den Worten aus:

„Kann (ich)[2]) auf euch, ihr Götter, hoffen,
Wenn ihr die Weisheit uns entzieht?"

Aber diese Verzweiflung hält nicht an; Pamina beruhigt sich allmählich wieder bei dem Gedanken, dafs es ihrer treuen Liebe doch gelingen müsse, mit ihrem Kinde wieder vereint zu werden, und ihre Zuversicht spricht sich aus in den Worten:

„Und Menschenlieb' und Menschenkräfte
Sind mehr als alle Zauberei."

---

[1]) Schon aus einem rein äufserlichen Grund, da nur in dieser Scene Pamina mit den Priestern zusammenkommt.

[2]) Wohl zu ergänzen.

Es ist wieder jener milde Zug in ihrer Charakterzeichnung; sie ist überzeugt, dafs es gar nicht anders sein kann, als dafs ihr Gebet erhört werde:

„Nein, durch keine Zaubereien
Darf die Liebe sich entweihen,
Und der Talisman ist hier.“

Obwohl nun, was gewifs sehr zu beklagen ist, Goethe gerade von den Pamina-Scenen keine einzige ausgeführt hat, so können wir uns doch aus jenen abgerissenen, flüchtig hingeworfenen Worten ein annäherndes Bild von dieser unstreitig schönsten Gestalt des ganzen Stückes machen. Denn gewifs hat Goethe an der Zeichnung der Pamina mit gröfserer Liebe gearbeitet als an der Taminos, und es ist vielleicht nicht blofs Zufall, dafs Paminas Name im Scenar immer und oft auch im Text vor dem Taminos genannt wird, wo beide gemeinsam auftreten. So wird namentlich in der Scene, wo Papagenos Flötenspiel die Eltern von ihrem Wahnsinn auf Augenblicke befreit, Paminas an erster Stelle gedacht; sehr begreiflich, da ihr die Trennung von dem Kinde naturnotwendig näher gehen und auf sie als Mutter unmittelbarer wirken mufs als auf Tamino, den Vater. In der Scene dagegen, wo sie durch Überwindung der äufserlichen Gefahr, des Feuers und Wassers, zu ihrem Kinde zu gelangen suchen, da schreitet naturgemäfs der Mann, Tamino, voran. Der Charakter Taminos selbst ist durch den Gegensatz des leidenden Vaters auf der einen, des Priesters und Königs der Eingeweihten, der seine Pflicht nicht erfüllen kann, auf der andern Seite gespalten. Dieses doppelte Wesen seiner Anlage läfst seine Gestalt immer unvollkommen erscheinen, im Gegensatze namentlich zu der einheitlichen, harmonischen Figur der Pamina. Jener weiche Zug, die milde Sanftmut und stille Ergebenheit, die uns an Pamina so wohl gefällt, mufs notwendigerweise bei Tamino, dem Manne, als Schwäche erscheinen. Übrigens ist diese Schwäche Taminos wohl auch teilweise der fragmentarischen Gestalt des ganzen Stückes und seiner Charaktere zuzuschreiben, die eine abschliefsende Beurteilung nicht zuläfst. In der Schlacht war Tamino gewifs seine Heldenrolle zugedacht.

Eine der interessantesten Gestalten des ganzen Stückes

ist die Königin der Nacht. Sie vertritt, wie im ersten Teil, das böse Prinzip; nur ist sie mehr ausgeglichen, einheitlicher gezeichnet, zugleich wiederum in eine königliche Sphäre erhoben, nicht mehr die blofse Partnerin des niedrigen Monostatos wie bei Schikaneder, sondern eine imposant-gefährliche Erscheinung, eine wahrhafte Königin der Nacht. Monostatos darf es jetzt nicht mehr wagen, ihr die Bedingungen vorzuschreiben, unter denen er ihr helfen will; er zittert jetzt vor ihr und fällt vor ihrer Erscheinung ebenso betäubt zu Boden wie seine Mohren. Die beleidigte Mutter des ersten Teils hat sie ganz abgestreift,[1]) ihr ganzes Wesen ist Hafs und Wut; aber auffälligerweise nicht so sehr gegen Sarastro und dessen Priester richtet sich ihr rachsüchtiges Streben als vielmehr gegen das königliche Paar, Pamina und Tamino: deren harmloses Glück zu zerstören, ist ihr Trachten in dem zweiten Teil der „Zauberflöte." Diese Abweichung vom ersten Teil hat Max Morris[2]) erkannt und in feiner psychologischer Weise auf persönliche Verhältnisse des Dichters ausgedeutet. Das Ergebnis, zu dem ihn seine Untersuchung führt, ist zugleich eine neue Bestätigung unserer Erfahrung über den engen Zusammenhang von Goethes Dichtungen mit dem Erlebten. Die Königin der Nacht ist demnach eine Hypostase der Frau von Stein, die sich in ähnlichen Empfindungen und kleinen Äufserungen des Hasses gegen Goethe und Christiane erging. Namentlich bezeichnend ist die

---

[1]) Die einzige Andeutung darauf, in den Worten, die sie ursprünglich sprechen sollte, Vers 25—29:

„Wer wagt es ohne Grauen
Das Angesicht der Königin zu schauen,
Die tiefen Schmerz in ihrem Busen trägt?"

hat Goethe später geändert:

„Wer ruft mich an?
Wer wagt's mit mir zu sprechen?
Wer diese Stille kühn zu unterbrechen?
Ich höre nichts — so bin ich denn allein!
Die Welt verstummt um mich, so soll es sein!"

Der Unterschied ist grofs: nicht ihr Schmerz soll ungestört bleiben, sondern die schauerliche, finstere Stille ihrer Umgebung, in der sie sich wohl fühlt, und die ihrem Charakter angemessen ist (im offenbaren Gegensatze zu dem freudigen, hellen, thätigen Sichrühren der Priester).

[2]) a. a. O., S. 96—104.

Teilnahmslosigkeit, mit der sie über den Tod von Goethes Kind (November 1795) hinweggeht: „Er hat wieder ein Faulconbridgen taufen lassen, und es ist gestern wieder gestorben.“ Ihre Dichtung „Dido,“ worin sie dem Schmerze über die Untreue des Geliebten poetischen Ausdruck verlieh, war 1794 entstanden; die poetische Antwort darauf giebt „Der zweite Teil der Zauberflöte.“[1]) Auf diese „stille, unverfängliche Rache“ Goethes spielt offenbar Knebel an, wenn er am 8. Dezember 1801[2]) an Böttiger schreibt: „Goethe hat in seinem zweiten Teil der Zauberflöte feine und stechende Hieroglyphen gemalt.“

Wie starke Empfindungen Goethe der Königin der Nacht unterlegte, zeigt sich an mehreren Stellen, so in der Scene, wo sogar Feuer und Wasser vor dem Schmerz der Eltern zurückweichen, während die Königin erbarmungslos und taub bleibt. Ähnlich im Anfang des Fragments (Vers 68), wenn Monostatos erzählen will, wie er das Kind geraubt hat. Er hat den Namen noch nicht genannt, als sie ihn hastig unterbricht:

„Ihr neugeborner Sohn, ist er in meinen Händen?“

Sie kann es gar nicht erwarten, ihren Hafs erfüllt zu sehen, und anstatt ruhig zu fragen: „Ist ihr neugeborner Sohn in meinen Händen?“ ist das erste, was sie hervorstöfst: „Ihr neugeborner Sohn“ — Pause — „ist er in meinen Händen?“ Diese Umstellung der Worte, die hier wohl nicht nur aus metrischen Gründen stattfindet, giebt ihrer Frage einen hastigen, sich selbst überstürzenden Ausdruck. Und später, Vers 105, will sie gleich Monostatos und die übrigen Diener mit ihrem Fluche treffen, da sie erfährt, dafs ihre Rache noch nicht ganz erfüllt ist.

Monostatos, der schon im ersten Teil seine Rolle als feiger Überläufer gespielt hat, ist auch jetzt kein besonderer

---

[1]) Nur möchte ich nicht, wie Morris, diese persönlichen Erlebnisse als den letzten und stärksten, den treibenden Beweggrund zur Abfassung des Fragments ansehen; denn sicherlich haben Goethe die anfangs erwähnten Gründe, vor allem die Bühnenwirksamkeit der ersten „Zauberflöte“ und ihre Beliebtheit beim Publikum, mehr angeregt, und die Gestalt der Königin der Nacht bekam durch diese Berührung mit der Frau von Stein nur ein bestimmteres, für uns interessantes Gepräge.

[2]) v. Biedermann, Goethe-Forschungen, S. 146 ff.

Held. Er flieht vor dem Banne Sarastros, ohne den Auftrag der Königin ausgeführt zu haben. Trotzdem nennt er sich prahlerisch ihren Getreuen, ihren Freund, ihren Geliebten, ja sogar ihren „künft'gen Gatten" (Vers 21), ohne daſs aber seine mächtige Gebieterin wohl je daran denken dürfte, ihm ihre Hand zu reichen; er ist ihr Diener, ihr Knecht, wie er sich selbst, Vers 127, heiſst.

Für seinen Charakter ist bezeichnend (vorausgesetzt, daſs unsere Deutung der betreffenden Scene richtig ist), daſs er sich hinterlistig und schmeichelnd an Papagena heranmacht, um aus ihr etwas herauszubekommen, was ihm bei seiner Absicht, den Genius zu rauben, helfen könnte. Vielleicht belästigt er auch sie dabei mit Liebesanträgen, wie einst Pamina und die Königin. Seine ganze Bosheit zeigt die vorletzte Scene, wo er die an der festlichen Ausschmückung des Palastes beschäftigten Frauen und Dienerinnen in die Luft sprengen will. Dies thut er gewiſs nicht im Auftrage der Königin, die es ihm etwa in der Scene „Königin Monostatos" aufgetragen hätte, sondern hierin trennen sich wohl die Wege der beiden; eine so gemeine Art der Rache paſst nicht zu dem Charakter der Königin, nach der — man kann sagen — Veredlung, die er bei Goethe erfahren hat. Sehr gut aber stimmt ein solches hinterlistiges, aus reinem Neid entspringendes, boshaftes Beginnen zum Charakter des Monostatos, den wir uns als leidenschaftliche, feurige, vielleicht sogar teuflische Natur zu denken haben. Vielleicht beziehen sich seine „Feuerhände" darauf (Vers 91), obwohl der Ausdruck „Mit Feuerhand ergreif' ich es geschwind" möglicherweise auch bloſs das hastige Danachgreifen bezeichnen will. Im Vergleiche zur Schikanederschen „Zauberflöte" hat also Monostatos hier eine gröſsere Rolle; alles, was an Intriguen im Stück ausgeführt wird, geschieht durch seine Hand.

War bei Schikaneder infolge der unbefangenen natürlichen Anlage Paminas noch eine Annäherung, eine gewisse Verwandtschaft mit der ebenfalls unbefangenen, naiven, aber mehr gutmütig-beschränkten Gestalt des Papageno (und also auch der Papagena) vorhanden, so fällt diese ganz weg im zweiten Teil der „Zauberflöte", wo Papageno und Papa-

gena sich zu einem Paar reiner Naturmenschen, unbefangener, naiv geniefsender Wesen ausgebildet haben, die sich ihres Lebens freuen, wenig um Arbeiten kümmern und dennoch vom ersten Augenblicke ihres Auftretens an durch die heitere Verdriefslichkeit, mit der sie sich über das Ausbleiben der Kinder gegenseitig Vorwürfe machen, und durch die unbefangenen heiteren Späfse, mit denen sie trotz der ungemein tragischen Situation bei Hofe durchzudringen suchen, unsere Teilnahme dauernd fesseln. Diese Absonderung von den übrigen Gestalten des Stückes erreichte Goethe namentlich, indem er auf sie das Motiv des Schlaraffenlandes anwendete, was ja nahe lag, da die Bedingungen für eine derartige, alle leiblichen Sorgen überflüssig machende Existenz schon in dem sinnlichen, genufssüchtigen Charakter Papagenos vorhanden waren. Auch hier sehen wir, wie Goethe ein von Schikaneder nur gestreiftes Motiv zu selbständiger Ausbildung zu verwerten und doch der Gesamthandlung unterzuordnen verstand, sodafs der Flufs der Handlung nicht im geringsten unterbrochen, dagegen das Stück um ein anziehendes, in sich selbst abgeschlossenes, idyllisches Bild bereichert wurde. Schon das Lokal ist durchaus schlaraffenmäfsig: ein abgeschiedener Teil des Waldes mit einer Hütte, an der einen Seite derselben ein goldener Wasserfall mit einer Weinquelle, an der anderen ein Vogelherd. Zur Speise fliegen ihnen die gebratenen Tauben ins Maul, die Hasen laufen gespickt auf ihren Tisch (Vers 243 ff.). Mit Hilfe von Flöte und Glockenspiel locken sie allerhand Tiere herbei, aus denen sie sich dann die schmackhaftesten aussuchen.

Die Verbindung dieser episodenhaften Idylle mit der Haupthandlung geschieht, wie erwähnt, durch Sarastro, der sich der lustigen Familie bedient, um dem königlichen Paar Erleichterung zu schaffen. Wie wichtig Goethe dieser komische Teil war, beweist der Titel „komisch-heroisches Singspiel", den er dem Stück in einem Briefe an Zelter (1800) giebt. Es wird dadurch dem ernsten Teile der Handlung der komische als vollkommen gleichberechtigt an die Seite gestellt; immer aber ist durch die angedeutete Verbindung das künstlerische Ebenmafs hergestellt, indem die komische Handlung in den Dienst der ernsten tritt.

Der Charakter des Spafsmachers ist auch dem Goetheschen Papageno eigen; freilich zeigen diese Späfse bei Goethe einen viel ursprünglicheren, echteren, herzgewinnendern Humor als bei Schikaneder, dem es blofs auf die Belustigung des Publikums dabei ankam. Ebenso behält Papageno natürlich seine Falstaffnatur aus dem ersten Teile bei. Der Zug des miles gloriosus sollte in „Papageno gerüstet“ zur Anschauung kommen; hierher gehört unzweifelhaft Paralipomenon 4:

„Die guten Herren siegen,
Doch fällt auch mancher Mann.
O, könnt' ich jetzt doch fliegen,
Da ich nur hüpfen kann!

Dem herrlichsten Exempel
Nicht stets zu folgen gut.“

Papageno wünscht sich (offenbar in Bezug auf sein Federnkostüm), nun auch wirklich fliegen zu können, um so der Gefahr zu entgehen, indem er bedenkt, dafs es doch nicht immer gut sei, dem „herrlichsten Exempel“ (d. h. dem tapferen Tamino) zu folgen; denn man kann dabei leicht in Gefahr kommen, das Leben zu verlieren. Die ganze Stelle entspricht übrigens den feigen Worten Papagenos in der ersten „Zauberflöte“:

„O, wär' ich eine Maus,
Wie wollt' ich mich verstecken!
Wär' ich so klein wie Schnecken,
So kröch' ich in mein Haus.“

Papageno zur Seite steht Papagena. Auch sie ist ein naives, nach nichts Höherem strebendes, blofs auf die Laune des Augenblicks achtendes Naturkind; sie ist fast dieselbe geblieben wie in der ersten „Zauberflöte“, da ihr Charakter dort schon fertig war und nicht die Veränderung durchzumachen hatte, wie die anderen Gestalten. Ein neuer Zug ist nur, falls unsere Deutung des Scenars das Richtige trifft, ihre Leichtgläubigkeit und Schwatzhaftigkeit gegenüber Monostatos, die den neuerlichen Verlust des Genius mit verschuldet. Papageno und Papagena bilden in der That ein köstliches Paar, das mit seinem nie versiegenden Humor selbst in den Scenen der höchsten und ergreifendsten Tragik uns ein Lächeln abnötigt. Man denke an die Scene im Palast, wo

Papageno durch sein Flötenspiel den Schmerz der Eltern lindern soll; wie köstlich klingt sein vorwurfsvoller Ausruf, als sie ihn nicht einen Augenblick aussetzen lassen und er sich beinahe verschnauft (Vers 679 f.):

„Laſst mich nur zu Atem kommen!
Denn er bleibt mir wahrlich aus.“

Eine der schönsten von den heiteren Scenen wäre unzweifelhaft die geworden, wo aus den Eiern, die sie auf den Vogelherd legen, die Kinder heraushüpfen; die Verse des Paralipomenon 9 sind von dieser Scene („Wald und Fels. Papagenos Wohnung“) nicht zu trennen und sind offenbar als Duett zwischen Papageno und Papagena gedacht (vgl. die beiden parallelen Verse 3 und 4). Äuſserst komisch wirkt die Verwunderung und das Staunen, sowie die gegenseitigen Vorwürfe über die Herkunft der Eier:

„Diese Eier, welches Fest!
Ja, sie fanden sich im Nest.
Sind's wohl Papagenos Eier?
Sind's wohl Papagenas Eier?
Schwur ich bei der Hochzeit
Dir nicht ewig treu zu . . .“[1])

Dieses idyllische, selbstgefällige, zufriedene Treiben des Paares wird erhöht durch die drei Kinder, zwei Jungen und ein Mädchen.[2]) Ihre geheimnisvolle Entstehung aus den Eiern, die auf den mit Blumen bedeckten Vogelherd gelegt und daselbst bis zum Aufspringen erwärmt wurden (Motiv der künstlich erzeugten Menschen; Homunculus), und von denen Papageno sagt, daſs er den Vogel nicht kennt, der sie gelegt hat (Vers 531), das erste Betragen der Kinder, ihr Erscheinen bei Hofe, die Lehren, die Sarastro ihnen giebt, ihre Beihilfe beim Einfangen des Genius, das alles müſste zu köstlichen Scherzen Anlaſs gegeben haben. Dabei sind die Kinder ganz vortrefflich charakteristisch unterschieden in der Schilderung,

[1]) Das Paralipomenon bricht hier ab.

[2]) Diese haben selbstverständlich mit den „vielen kleinen Papagenos und Papagenas“ aus der Oper „Das Labyrinth“ (vgl. oben S. 40) nichts zu thun. Sie fügen sich auch in das Schema der Fortsetzung als Papagenos Kinder viel besser denn als seine Geschwister (wie in jener Oper). In der ersten „Zauberflöte“ haben sich er und Papagena auf die Kleinen gefreut; jetzt sind diese wirklich da.

die die Eltern selbst von ihnen geben in dem Gegenstück zu Papagenos Vogelstellerlied aus der ersten „Zauberflöte“, dem drolligen Liede „Von allen schönen Waren“, das ja zu den ältesten Teilen der Dichtung überhaupt gehört. Da wird bei dem ersten Jungen seine grofse leibliche Gewandtheit betont, während der zweite, kleinere vielmehr durch stillere Eigenschaften, namentlich durch Bedachtsamkeit ausgezeichnet ist. Seine Verschmitztheit ist vermutlich nicht ohne Grund (Vers 584 f.) angedeutet; denn diese wird wohl beim Einfangen des Genius besondere Dienste geleistet haben. Diesen beiden Buben steht das Mädchen mit seinem reizenden, zierlichen Äufseren gegenüber, die durch ihre Koketterie sich als die echte Tochter ihrer Mutter zeigt. Auch heifst es von ihr, dafs sie „unsre Liebe zu nutzen“ versteht; auch dieser kleine, feine Zug kann bei der Gewinnung des Genius verwendet worden sein, indem ihn ihre zierliche, feine Gestalt anlockt, so wie Euphorion, mit dem der Genius überhaupt viel Ähnlichkeit hat, durch das wildeste Mädchen zum Tanze angelockt wird („Schlepp' ich her die derbe Kleine“). Es heifst auch von den Kindern „Sie lieben sich das Neue“, was eine direkte Anspielung auf die durchaus ungewöhnliche Gestalt des Genius sein kann.

„Doch über ihre Treue
Verlangt nicht Brief und Siegel:
Sie haben alle Flügel.“

Das geht wohl auf ihre Flatterhaftigkeit, die ja bis zu einem gewissen Grade der ganzen Familie anhaftet. Oder sollte damit ein Zug angedeutet sein, ähnlich wie im „Faust“ sich das von Euphorion (Genius) herbeigeschleppte Mädchen in die Lüfte aufschwingt und ihn zurückläfst? — Jedenfalls sind die Beziehungen auf den Genius in jenem Liede ganz deutlich. An dem „Weiber- und Kinderspiel“ war gewifs auch die Familie Papagenos hervorragend beteiligt, sowie ja auch in der ersten „Zauberflöte“ die vorletzte Scene den Scherzen des lustigen Paares gewidmet ist.

Was nun den Genius selbst betrifft, so bedeutet diese halb märchenhafte, halb mystisch-geheimnisvolle Luftgestalt, die vor körperlicher Berührung entflieht, bei dem symbolischen

Gehalt aller Charaktere dieses Stückes wohl den reinen Geist, den kein Sterblicher berühren darf, mit Ausnahme derer, die nach Überwindung schwerer Prüfungen dazu gereinigt sind; erst dann sind die Eltern würdig, das höchste irdische Gut, verkörpert durch den Besitz des Genius, des höchststrebenden Geistes, der ihnen wiederum als ihr Kind doch von Natur aus bestimmt ist, zu besitzen. Die nähere Ausführung dieser Gestalt ist in den fertigen Scenen zu wenig deutlich; aber die Übereinstimmungen, die sich im Wesen und in den Worten, die dem Genius in den Mund gelegt werden, mit Euphorion zeigen, legen es nahe, an eine ähnliche Gestalt zu denken. An beiden ist vor allem charakteristisch die symbolische Bedeutung (daher hier auch der allgemein typische Name: der Genius), das Hochstrebende: leuchtend erheben sich beide in die Luft und entziehen sich denen, die ihnen nachstreben; in beiden Fällen sind dies die eigenen Eltern. Die Abweichung scheint darin zu liegen, dafs, während Euphorion an seinem hohen Streben zu Grunde geht, hier alles in glückliche Harmonie sich auflöst, indem die Eltern schliefslich mit dem Kinde vereinigt werden. Dabei scheint der Knabe, wie früher erwähnt, durch die Kinder Papagenos und Papagenas (vgl. die „Scherze" in Paralipomenon 8), namentlich aber durch den Reiz des Mädchens angelockt zu werden, sowie Euphorion durch seine „derbe Kleine".

Vorher kommt der Genius in der Scene „Tiefe Landschaft. Genius Pamina Tamino" mit seinen Eltern zusammen, wie Euphorion mit Faust und Helena, und die Gespräche, die sie führen, dürften in gleicher Weise darauf ausgegangen sein, das Kind vor zu kühnem Fluge zu warnen oder vielleicht zu mahnen, hübsch in der Nähe der Eltern zu bleiben. Die Worte (Paralipomenon 3):

„Es machen brave Kinder
Die Eltern brav und gut"

wären wohl auch als Mahnung im Munde der Eltern oder des Chors gegenüber dem Genius den mahnenden Worten Faustens, Helenas und des Chors an die Seite zu stellen.

Die übrigen Personen sind von geringerer Bedeutung für das Stück. Der Sprecher, dessen Bezeichnung Goethe zu-

gleich mit seinen Funktionen aus der Schikanederschen „Zauberflöte“ übernommen hat, ist hauptsächlich der Vertreter der Priester in den Wechselreden mit Sarastro; neben ihm erscheint der Pilger, durch dessen Rückkehr Sarastro im wichtigen Augenblicke seinen königlichen Freunden entzogen wird. Im unterirdischen Gewölbe stehen, den Geharnischten bei Schikaneder entsprechend, die beiden Wächter vor dem Kästchen. Die Wechselgespräche der unbeweglich, starr dastehenden oder vielmehr lehnenden und zu schlafen scheinenden Wächter haben eine merkwürdige Ähnlichkeit mit den Wechselreden der drei Könige mit dem Alten im Märchen von der schönen Lilie, worauf schon Max Morris (a. a. O.) aufmerksam gemacht hat. Nur sollten auch die vorhergehenden Wechselreden zum Vergleiche herangezogen werden, deren Übereinstimmung mit denen der „Zauberflöte“ vielleicht noch deutlicher ist:

Der goldene König: „Warum kommst du, da wir Licht haben?“
Der Alte: „Ihr wisst, dafs ich das Dunkle nicht erleuchten darf.“
Der silberne König: „Endigt sich mein Reich?“
Der Alte: „Spät oder nie.“
Der eherne König: „Wann werde ich aufstehen?“
Der Alte: „Bald.“

Auch an die Mütter im zweiten Teil des „Faust“ hat Max Morris erinnert.

Das Zauber- und Märchenhafte ist, wie im Lulu-Märchen und in der ersten „Zauberflöte“, so auch in der Goetheschen Fortsetzung stark vertreten, und wieder erkennen wir hier den gröfseren Dichter; während Liebeskind und Schikaneder dieses Element blofs als Mittel für ein märchengemäfses Kolorit, also ganz äufserlich, anwenden, stellt Goethe auch dieses in den Dienst seiner Personen und Situationen. So wird von der Kraft der Zauberflöte Gebrauch gemacht, um die Schmerzen des Elternpaares zu mildern. Die Eltern erwachen auf den Ton der Flöte; sobald Papageno aber absetzt, kehrt ihr Schmerz zurück. Wahrscheinlich sollte das Durchschreiten der Feuer- und Wasserhöhle auch unter dem Klang der Flöte stattfinden. Andrerseits bedient sich die Familie Papagenos der Flöte zu ihrem Schlaraffenleben im Walde,

ebenso wie des Glockenspiels; und vielleicht sollte die Zauberkraft gerade dieses Instruments beim Einfangen des Genius verwendet werden, indem etwa die kleinen Papagenos darauf spielten.

Der Märchenspuk mit wilden Tieren spielt in den heiteren Scenen eine grofse Rolle; die Löwen im unterirdischen Gewölbe entsprechen durchaus der Situation.

Ebenso natürlich ist, dafs die Königin der Nacht nicht nur unter Donner und Blitz auftritt und abgeht, sondern sogar die Erscheinungen des Nachthimmels, Meteore, Kometen, Lichtballen, Elmsfeuer u. dgl., die Ausbrüche ihrer Leidenschaft, sei es Zorn oder das Wonnegefühl befriedigter Rache, begleiten.

Wie oft die Handlung durch das Eingreifen von Zauberinstrumenten oder Zaubersprüchen gehemmt oder fortgeführt wird, hat die Analyse des Inhalts gezeigt. Hierher gehört auch der schwerer werdende Sarg mit dem Kinde und der Krystall, dessen bewahrte Helle anzeigt, dafs sein Träger auf der heiligen Wanderschaft rein geblieben ist.

Auch einige freimaurerische Anspielungen finden sich im Stücke, obwohl sie, wie erwähnt, im Vergleich zur ersten „Zauberflöte" bedeutend zurücktreten. So spricht Monostatos (Vers 125) von dem „brüderlichen Orden, der, still in sich gekehrt, die Weisheit lehrt und lernt"; die Schlagworte der Freimaurerei kehren wieder, Wahrheit, Weisheit und Humanität werden betont, die allgemeinen Bezeichnungen „Bruder", „Sprecher" stellen sich wieder ein, vermehrt um den „Pilger". Auch werden Vorträge zur Erbauung der Brüder gehalten (Vers 387 ff.). Hierher gehören dann auch die Wechselreden der Wächter. Die Worte:

„Recht zu handeln,
Grad zu wandeln"

sollen ein freimaurerischer Spruch sein.[1]) Ferner dreht sich ja der ganze Inhalt des Stückes in symbolischer Weise um den Gegensatz von Licht und Nacht. Man vergleiche Sarastros Abschiedsrede in der ersten Fassung; auch Papagenos Ausruf (Vers 305 f.) ist bezeichnend:

---

[1]) v. Biedermann, Goethe-Forschungen, S. 146 ff.

„Lafs, o grofser Geist des Lichts!
Unsre Jagd gelingen."

So sagt auch Monostatos beim Anruf der Königin der Nacht: „Die du .... zum Trutz der stolzen Lichter thronest" (Vers 20); vgl. dazu übrigens Faust, I, 1351 f.:

„Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht."

Schon in der Schikanederschen „Zauberflöte" hatte der Chor einen hervorragenden Anteil an der Entwicklung der dramatischen Handlung. In weit höherem Grade noch ist dies in Goethes Fortsetzung der Fall, wo der Chor nicht mehr blofs als das Mittel zum Ausdruck allgemeiner Gefühle und Stimmungen des teilnehmenden Publikums gedacht ist, sondern gleichsam als selbständige Person des Stückes für sich seinen Anteil an dem Fortgange der Handlung hat, sei es auf der Bühne gleichsam als eine Masse Gleichgesinnter, einem und demselben Prinzip Dienender, wie der Chor der Sklaven des Monostatos oder der Chor der Priester, sei es hinter der Bühne als Ausdruck der geheimnisvoll wirkenden, überirdischen Mächte, in deren höchstem Rate der Ausgang des Stückes gewissermafsen unabänderlich vorausbestimmt ist.

Goethe hat den historischen Faden zu dieser Fortbildung selbst an die Hand gegeben durch den Verweis auf den Chor der älteren griechischen Tragödie, dessen Verwendung für die Handlung ihm beim zweiten Teil der „Zauberflöte" wie bei den „Danaiden" vor Augen stand.

In der attischen Tragödie hatte der Chor anfangs blofs die Aufgabe, die Handlung mit Betrachtungen zu begleiten, das lyrische Element im Gegensatz zum dramatischen der Handlung selbst zu vertreten, also gewissermafsen einen Ruhepunkt zu bilden. Allmählich aber erlangte er doch auch schon in der Antike Anteil am Fortgange des Stückes selbst; man kommt nicht überall mit Schlegels Definition des Chors als des „idealisierten Zuschauers" aus, da er schon in der Antike bisweilen in die Handlung eingreift und unter die Mitspielenden gehört (schon bei Aeschylos in den „Danaiden" und „Eume-

niden").[1]) In dieser Weise sind bekanntlich auch die Chöre in Schillers „Braut von Messina" verwendet, wo durch die Teilung in zwei feindliche Halbchöre die dramatische Aufgabe des Chors bedeutend gefördert werden mufste. Von früheren Experimenten deutscher Dichter mit dem Chor, die ja bekanntlich bis in die Tage der Renaissance zurückgehen, ist hier keine Rede, da die Verwendung des Chors dort etwa mit der in der modernen Oper zusammenfällt, also keinen Fortschritt bedeutet.

Als mitspielendes Collectivum, das seinen Anteil an der Handlung hat, so gut wie jede andere Person, verwertete nun auch Goethe den Chor in seinem Fragment; zugleich aber ging er einen Schritt weiter. Anknüpfend an ähnliche Verhältnisse in der ersten „Zauberflöte", teilte er nämlich dem Chor hinter der Bühne seine Rolle in dem Sinne zu, dafs dieser jetzt als unsichtbares Wesen die Schritte seines Helden wie aus höheren Regionen überwacht und leitet. Wir haben gesehen, dafs Mozart im „Idomeneo" und noch mehr in der „Zauberflöte" mit dieser Erweiterung der dramatischen Aufgabe des Chors den übrigen Opernkomponisten vorangegangen war; in der „Zauberflöte" fanden wir auch den Chor stellenweise hinter der Bühne, unsichtbar mitspielend. Diese zweifache Verwendung der Chöre ist es nun, die Goethes Fragment besonders auszeichnet: einerseits erscheint hier der Chor auf der Scene, entweder selbst mitspielend oder als idealisierter Zuschauer im Sinne der Alten oder als Mittel zur Verstärkung gewisser theatralischer Effekte im Sinne der Chöre in der modernen Oper vor und zu Mozarts Zeit, und andrerseits wirkt der Chor hinter der Scene, der der antiken Schauspielkunst fremd ist und erst in moderner Zeit, gerade in der „Zauberflöte" und noch mehr in deren zweitem Teil hervortritt.

Für den Chor auf der Scene, der als redendes oder singendes Collectivum selbst mitspielt, bietet gleich die erste Scene ein Beispiel. Monostatos, von einer Schar von Sklaven

---

[1]) Grillparzer hat dies, oft in heftiger Polemik gegen Schlegels Theorie, auseinandergesetzt (Studien zur griechischen Litteratur, Gesammelte Werke, Cotta, Bd. XV.).

umgeben, erzählt abwechselnd mit diesem Chor die Geschichte von dem Kästchenraub. Jeder von den beiden hat nun einen ganz gleichen, selbständigen Anteil an dieser Erzählung; Monostatos beginnt ganz allgemein, exponierend:

„Wir kommen im Triumphe
Zur Göttin zurück."

Darauf der Chor, ebenso wie wenn ein einzelner spräche, der mit Monostatos die Sache ausgeführt hätte:

„Es ist uns gelungen,
Es half uns das Glück!"

Bezeichnenderweise also ist es der Chor, der zuerst aus der allgemeinen Einleitung des Monostatos das Concretum abhebt: „Es ist uns gelungen". Darauf folgt dann die eigentliche Erzählung, von beiden zu gleichen Teilen vorgetragen. Monostatos beginnt:

„Wir wirkten verstohlen,
Wir schlichen hinan;
Doch was sie uns befohlen,
Halb ist es gethan."

Der Chor, der diese Worte wiederholt, verändert den Schlufssatz charakteristisch in:

„Bald ist es gethan."

Ebenso wichtig beteiligt ist der Chor an der Erzählung vor der Königin; sie fragt:

„Seid ihr Getreuen mir
Wieder erschienen?"

Monostatos antwortet:

„Ja, dein Getreuer,
Geliebter, er ist's."

Auf die weitere Frage der Königin

„Bin ich gerochen?"

antwortet nun aber der Chor:

„Göttin, du bist's!"

In gleicher Weise sind in der Erzählung selbst die Reden zwischen Monostatos und dem Chore verteilt:

Monostatos: „Der goldne Sarg wird schwer —"
Chor: „Wird schwerer uns in Händen."
Monostatos: „Wir können nicht das Werk vollenden."
Chor: „Er zieht uns an den Boden hin."

Monostatos: „Dort bleibt er fest und läfst sich nicht bewegen.
Gewifs! Es wirkt Sarastros Zaubersegen."
Chor: „Wir fürchten selbst den Bann und fliehn."

Ähnlich ist der Chor in der letzten Scene des ersten Aktes „Vorsaal im Palast" verwendet. Da sollen Priester kommen und Nachricht geben, wo sich das Kind befindet; teilweise ist dies auch ausgeführt: „In den tiefen Erdgewölben" u. s. w. Dabei stellt Goethe es dem Komponisten anheim, „zwei Priester oder das ganze Chor" einzuführen, entschliefst sich aber für das letztere. Dafs er daran dachte, diese Erzählung zwei Priestern in den Mund zu legen, mag durch ähnliche Situationen in der ersten „Zauberflöte" hervorgerufen worden sein („Bewahret euch vor Weibertücken" oder „Der, welcher wandelt diese Strafse"). Er zieht es aber vor, diese Botenrolle dem ganzen Chor zuzuteilen, nach dem Muster der Antike.

Dafs der Chor auch beteiligt war in der Scene „Genius Pamina Tamino", ehe also der Genius gefangen wird, könnte man aus der Analogie dieser mit der schon früher erwähnten Scene aus dem zweiten Teile des „Faust" schliefsen, wo auch neben Faust, Helena und Euphorion der Chor eine höchst bedeutsame Rolle hat.

Sicher war der Chor beim Einfangen des Genius selbst beteiligt; denn nur hierher kann die abrupte Stelle in Paralipomenon 8 gerückt werden, die Goethe ausdrücklich dem Chor in den Mund legt:

„Leitet die Hoffnung
Liebende Schritte,
Wandeln die Freuden
Gern in der Mitte,
Ja, und die Scherze
Schliefsen sich an."

Es wäre in diesem Falle nur auch möglich, dafs der Chor hinter der Bühne gemeint ist, was natürlich nicht sicher zu entscheiden ist.

Die zweite Art der Verwendung des Chores auf der Bühne ist die im Sinne des überkommenen Gebrauchs der Oper: er dient zur blofsen Begleitung dessen, was sich auf der Bühne abspielt, oder zur Verstärkung theatralischer Effekte. Hierher gehört der Chor der Frauen in der zweiten

Scene „In stiller Sorge wallen wir“, der nur die musikalische Begleitung des Auf- und Abwallens der das Kästchen tragenden Frauen besorgt. Aber doch hat auch dieser Chor die Aufgabe, einen hoffnungsvollen Ausblick in die Zukunft zu geben:

„O schlafe sanft, o schlafe süfs,
Du längst erwünschter Sohn!
Aus diesem frühen Grabe steigst
Du auf des Vaters Thron.“

Aus der ersten „Zauberflöte“ wäre dazu etwa der Chorgesang „Pamina lebet noch“ zu vergleichen, der hier allerdings hinter der Bühne ertönt.

Ebenso rein dekorativ sind die Priesterchöre in der Tempelscene des ersten Aktes: „Schauen kann der Mann und wählen“, und „Ihr heiligen Hallen vernehmet die Klagen“, sowie die Chöre bei dem folgenden „feierlichen Zug“, wo dem Dichter sogar ein Doppelchor zur Verfügung stand, die aus der vorhergehenden Scene noch anwesenden Priester und die Hofdamen, das Gefolge der Königin mit dem Kästchen. Hier hat der Chor sicher nicht gefehlt, namentlich zur Begleitung des „feierlichen Zuges“ selber. Hierher gehört auch das schon besprochene 5. Paralipomenon der Weimarer Ausgabe, wo auf Paminas verzweifelte Frage nach Sarastro offenbar der ganze Priesterchor antwortet:

„Sarastro, Königin,
Sarastro ist nicht hier.“

Selbstverständlich war auch die „Schlacht“ von einem Kriegerchor begleitet gedacht, sowie bei dem „Weiber- und Kinderspiel“ Chorgesang nicht gefehlt haben wird; ebenso wenig in der allerletzten Scene beim Triumphe der siegreichen Priester über die Überwundenen.

Viel bedeutender noch als die Aufgabe des Chores auf der Bühne selbst ist seine Rolle hinter der Scene. Da kommt zunächst aus dem ersten Akte die Scene „Wald und Fels“ in Betracht. Papageno und Papagena werden von einem unsichtbaren Chore über das Ausbleiben ihrer Kinder getröstet und zu ihrem Schlaraffenleben aufgemuntert.

Vielleicht war auch der Chor, der Papageno antreibt, die Flöte zu blasen, um der Eltern Schmerzen zu lindern, unsicht-

bar gemeint, was allerdings nicht ausdrücklich angegeben ist. Ebenso, wie schon erwähnt, der Chor, der die Kinder zum behutsamen Vorgehen beim Einfangen des Genius mahnt (Paralipomenon 8): „Ernst und besonnen, Kinder, die Schritte!" Es würde dadurch an beiden Stellen das Geheimnisvolle mehr hervorgehoben werden.

In der letzten ausgeführten Scene „Unterirdisches Gewölbe" hat der einleitende Chor die düstere Stimmung des folgenden Auftritts zu malen: „Wir richten und bestrafen." Als dann später das Kind im Kästchen bei der Stimme der Eltern erwacht und alles sich zu ihm herandrängt, die Eltern, um ihr Kind zu sehen, die Wächter, um jene abzuwehren, da ermahnt der unsichtbare Chor zur Ruhe und bereitet so wiederum die folgende Situation vor, das Sprengen des Kastens und die Flucht des Genius.

Aus dieser Zusammenstellung ergiebt sich, daſs der Chor fast in allen Scenen des Stückes beteiligt sein sollte; denn nur in drei Scenen läſst er sich nicht direkt nachweisen, obwohl man ihn auch da ganz gut annehmen könnte, ohne der Handlung einen Zwang anzuthun. Dies ist zunächst die zweite Scene „Wald und Fels", worin die Kinder auf Geheiſs Sarastros aus den Eiern entstehen. Ganz gut konnte auch hier der Chor seine Rolle haben, um dieses geheimnisvolle Entstehen der Kinder, natürlich hinter der Scene, zu begleiten; dies liegt umso näher, als gerade der Chor es gewesen ist, der Papageno und Papagena in die Hütte gewiesen hat, wo ihnen die Kinder beschert sein sollen.

Die beiden anderen Scenen ohne Chor sind „Kurze Landschaft. Sarastro und Kinder" sowie „Monostatos unterirdisch. Brand." Nichts hindert uns aber anzunehmen, daſs auch in der letztgenannten Scene Monostatos von seinem Mohrenchor umgeben und begleitet war, während die Scene „Sarastro und Kinder" sicher ohne Chor gedacht war. Ein solcher war hier ja auch ganz überflüssig, da an seiner Stelle dem Komponisten das Terzett der drei Kleinen Sarastro gegenüber zur Verfügung stand, also auch aus musikalischen Gründen der Chor wegbleiben konnte.

Der Vollständigkeit halber mögen hier noch die bisher

nicht erwähnten Paralipomena 7 und 10 und ihre Erklärung, soweit dies möglich ist, folgen.

Dafs No. 7 der Paralipomena zur Familie Papageno gehört, liegt auf der Hand, und zwar ist es, wie die Weimarer Ausgabe richtig vermutet, der Scene „Wald und Fels. Papagenos Wohnung“ zuzuweisen. Die ungestüme Art der Kinder, von denen sich eines dem andern vordrängt, dürfte vom Dichter gemeint sein als mit zu den Späfsen gehörig, zu denen „ihr erstes Betragen unter einander sowie gegen die Alten“ Gelegenheit giebt. So sind die ersten Zeilen etwa folgendermafsen zu verteilen:

Die beiden Buben: „Ich bin da, ich bin da.“
Das Mädchen: „Ich bin auch gekommen.“

Dann verlangen sie von den Äpfeln, die ja bei dem Schlaraffenleben der Eltern in der Nähe sein können, und von den Federn Papagenos; beides sticht ihnen in die Augen. Und als Papageno ihnen die Äpfel bringt und ruft: „Wo seid ihr denn?“ antworten sie: „Ich bin schon da“. Dann setzt Papageno wieder ein: „Wo stickst du denn?“, und so fahren sie im Wechselgesang fort, sich gegenseitig neckend und haschend. Erst als Sarastro wiederkommt, um seine „Worte über Erziehung“ zu sprechen, tritt wieder eine ernstere Stimmung ein.

No. 10 der Paralipomena endlich mufs in die Scene gerückt werden, in der der Genius gefangen wird. Die Worte

„Ja! in der geheimen Qual
Hat die Flöte mich geletzt“

kann niemand anderer als Pamina oder Tamino sprechen, also, wie die Überschrift „P“ sagt, Pamina. Das Scenar enthält aber keine Scene, in welcher Pamina oder Tamino (denn es könnte ja auch P für T verlesen sein) mit den Kindern zusammenkommt vor dem Einfangen des Genius; und dafs der Genius erst gefangen werden soll, darauf weisen wohl die Worte

„Bis zum Eingang von der Höhle,
Kinder, kommt alle mit!“

Es ist ja die Aufgabe der Kinder, den Genius zu fangen. Auf diese Worte folgt von andrer Seite der Einwurf:

„Bist du so beherzt geworden?“

und als Antwort:

„Ja! in der geheimen Qual
Hat die Flöte mich geletzt,“

was nur die Eltern Pamina oder Tamino sprechen können; denn für Papageno und Papagena ist der Ausdruck zu pathetisch. Was hätten die für Grund, eine „geheime Qual“ auszustehen? —

Die Sprache des Stückes ist immer dem Charakter der Personen und Situationen durchaus angepafst. So reden z. B. die Priester in einem gewissen mystischen Dunkel; der Sprecher nennt nicht den Krystall, der beweist, dafs der zurückkehrende Bruder rein geblieben ist, sondern er umschreibt: „Er übersendet hier das gewisse Zeichen, aus dem du erkennen kannst, dafs er noch wert ist, in unsere Mitte wieder aufgenommen zu werden.“ Ähnlich hatte übrigens auch in der ersten „Zauberflöte“ Sarastro gesagt: „Tamino seufzt mit tugendvollem Herzen nach einem Gegenstand, den wir alle mit Mühe und Fleifs erringen müssen.“

Ebenso sind die Reden der Königin, ihrem lichtscheuen, schaurigen Wesen entsprechend, düster und dunkel: „Woget ihr Wolken hin.“ Bisweilen erhebt sich die Sprache des Stückes zu einer gewaltigen Stimmungsmalerei, so unter anderem bei dem unsichtbaren Chor im unterirdischen Gewölbe „Wir richten und bestrafen.“

Die vielen sprachlichen Anklänge an „Faust“ erklären sich aus der Entstehungszeit der Dichtung, wie wir ja auch sachliche Analogien (Genius — Euphorion) gefunden haben. Vgl. noch Zauberflöte, 279 „Ach, wir Armen!“ mit den bekannten Worten Gretchens, oder Monostatos' Verse (131 f.)

„Wird sie der Anblick ihres Kinds entzücken,
So sei es gleich auf ewig weggerafft!“

mit Faust, I, 1693 „So sei es gleich um mich gethan!“ Hierher gehört auch die Anrufung der Königin durch Monostatos in der ersten Scene, wo wie bei der Geisterbeschwörung Fausts nach Beschwörergebrauch zuerst die Beschwörungsformel und dann erst der Name des angerufenen Geistes genannt wird:

„O Göttin! die du, in den Grüften
Verschlossen, mit dir selber wohnest,
Bald in den höchsten Himmelslüften,
Zum Trutz der stolzen Lichter, thronest,
O höre deinen Freund! höre deinen künftigen Gatten!
Was hindert dich, allgegenwärtige Macht,
Was hält dich ab, o Königin der Nacht!
In diesem Augenblick uns hier zu überschatten?“

Vgl. dazu Faust, I, 1283 „Verschwind' in Flammen, Salamander!“ u. s. w.

Bei der Komposition des Ganzen hatte Goethe die Gestalt der damaligen Oper vor Augen mit ihrem regelmäfsigen Wechsel von Arien, Ensembles (Duetten, Terzetten u. s. w.) und Chorsätzen, wie dies der ausgeführte Text des Stückes zur Genüge zeigt; nur dafs er dabei, wie gesagt, dem Chor eine viel gröfsere Rolle zuteilte, als dies in der bisherigen Oper der Fall war. Diesen entschiedenen Fortschritt hat sich leider die deutsche Oper, die damals noch immer in der Nachahmung des konventionellen Schematismus der italienischen Oper erstarrt war und nach Glucks Reformen sich nur langsam zu selbständiger eigentümlicher Ausgestaltung losrang, nicht zu nutze gemacht, obwohl dadurch, wie wir gesehen haben, ein neues belebendes, ich möchte sagen, auffrischendes Element in ihre wenig abwechslungsreiche Struktur gekommen wäre; und Richard Wagners Reform der Oper ging gerade von der entgegengesetzten Seite aus: sie legte das Hauptgewicht auf die textlich wie musikalisch charakteristische und prägnante Ausbildung der Solopartien als der eigentlichen und wesentlichen Träger der dramatischen Handlung und drängte somit naturnotwendig die Verwendung des Chors — als eines mehr dekorativen und daher nur gelegentlich begleitend zu gebrauchenden Mittels — weit zurück.

Wie viel Goethe an einer richtigen, zweckmäfsigen musikalischen Komposition seines Stückes gelegen war, läfst sich bis ins einzelne zeigen. Dafür sprechen unter anderm die vielen technischen Bemerkungen, die er dem Komponisten giebt, so bei Vers 770 in **H**: „Der Komponist wird nach seiner Konvenienz die vorstehenden Verse zu einem Quintette zu benutzen wissen“; oder bei Vers 415, als Sarastro sich an-

schickt, seine heilige Pilgerfahrt anzutreten: „Hierzu wird der Komponist zwischen den verschiedenen Teilen der Arie, jedoch nur so viel, als nötig, Raum zu lassen wissen.“ Ebenso sollte die Musik in der Scene „Ein feierlicher Zug“ die leidenschaftlichen Ausbrüche Paminas und in der letzten Scene des ersten Aktes den Übergang von Zufriedenheit und Freude zu Schmerz und Verzweiflung mit Hilfe des Flötenspiels begleiten; zu beiden Stellen finden sich entsprechende Andeutungen für den Komponisten. An einer anderen Stelle wieder erinnert Goethe den Komponisten an die beim Entstehen der kleinen Papagenos anzubringenden musikalischen Scherze. So nimmt er beständig Bezug und Rücksicht auf die musikalische Ausführung.

Obwohl nun Goethe sich, wie dies dem Wesen einer Fortsetzung entspricht, an seine Vorlage, die Mozartsche „Zauberflöte,“ enge anschliefst, indem er keine weiteren Voraussetzungen macht als die bereits hier gegebenen oder doch latent vorhandenen, so zeigt sich schon darin eine künstlerische Vervollkommnung, dafs Handlung und Charaktere von den Widersprüchen des ersten Teils befreit, harmonisch ausgeglichen und vertieft sind, dafs ferner einzelne Personen, die ihrem Wesen nach enge zusammengehören, durch gemeinsame Schicksale einander noch näher gebracht oder zu Gruppen verbunden werden. Dadurch ist der Charakter der ganzen Dichtung trotz ihrer fragmentarischen Gestalt (es liegt uns ja kaum die Hälfte des Werkes fertig vor) ein durchaus einheitlicher.

Wenn man nun aber diese fertig ausgestalteten Teile der Dichtung mit den aus den Paralipomena gewonnenen wichtigen Ergebnissen zusammenhält, so verrät sich uns sowohl in der Konsequenz des dramatischen Aufbaus als in der die feinsten Schattierungen gemütlicher Erregung kennzeichnenden Charakterisierung der einzelnen Gestalten, in der Abstufung der Leidenschaften und Stimmungen, vermischt mit persönlichen, aus dem Leben geschöpften Momenten, in der gewaltigen Symbolik dessen, was die Worte und die Handlungen der Personen andeuten, vor allem aber in der jeder Veränderung der Situation nachgebenden Nüancierung der Sprache und des Verses der grofse Dichter, der nicht allein einen bedeutenden Fortschritt

in musikalisch-technischer Hinsicht in der Verwendung des Chores angebahnt, sondern zugleich seinem erhofften, leider vergeblich erhofften Komponisten eine Fülle von Empfindungen dargeboten hat, die durch die Musik erst hätten beseelt und recht eigentlich ins Leben gerufen werden sollen. Er, der Dichter, hat die Zeichnung des Ganzen verfertigt, wie er sich bildlich an anderer Stelle ausdrückt; aber „die Farbengebung bleibt dem Komponisten. Es ist wahr, er kann in die Breite nicht ausweichen, aber die Höhe bleibt ihm bis in den dritten Himmel.“ [1])

---

[1]) Goethe an Kayser (23. Januar 1786) gelegentlich der Komposition von „Scherz, List und Rache“.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XIII.

Das deutsche Altertum in den Anschauungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts.

Von

Dr. Friedrich Gotthelf.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1900.

MEINEM VATER

in dankbarer Liebe.

Vorwort.

Die zahl- und umfangreichen historischen Romane des siebzehnten Jahrhunderts gewähren uns heute keinen ästhetischen Genufs mehr, so beliebt und geschätzt sie auch zur Zeit ihrer Entstehung und noch bis tief ins achtzehnte Jahrhundert bei der deutschen Lesewelt waren. Dagegen bieten sie in mehrfacher Hinsicht ein geschichtliches Interesse. Als vielgelesene und vielgerühmte Bücher sind sie wichtige Zeugnisse für den Geschmack des deutschen Publikums zu ihrer Entstehungszeit. Zugleich belehren sie uns über die geschichtlichen Kenntnisse jener Zeit, noch mehr über die historische Auffassung und über die Art, sie dichterisch zu verwerten.

Das gesamte gelehrte Material, welches in jenen grofsen Geschichtsromanen niedergelegt ist, nach allen Richtungen zu untersuchen, ist noch nicht unternommen worden; das Ergebnis einer solchen Arbeit würde auch sicherlich für die aufzuwendende grofse Mühe nicht entschädigen. Für einen kleinen Teil jener kaum übersehbaren Stoffmasse war ich bestrebt, die Untersuchung zu führen, und zwar wählte ich die uns unmittelbar interessierenden Nachrichten vom deutschen Altertum. Was jene grofsen Geschichtsromane und einige andere litterarische Erscheinungen von der Vorzeit des deutschen Vaterlandes erzählen, stellte ich zusammen und betrachtete es im Zusammenhang mit den Darstellungen der gleichzeitigen gelehrten Litteratur.

Indem ich diese in München entstandene Arbeit dem Druck übergebe, erfülle ich die angenehme Pflicht, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Muncker, für seine allzeit gütige Förderung und Unterstützung, den Herren Direktoren und Beamten der beiden Münchener Bibliotheken für ihr sehr freundliches Entgegenkommen herzlichst zu danken.

Berlin, im Januar 1900.

Friedrich Gotthelf.

Inhalt.

		Seite
I.	Einleitung	1
II.	Das sechzehnte Jahrhundert	4
III.	Das siebzehnte Jahrhundert	39

I.

Einleitung.

Wenn wir für gewisse litterarische Erzeugnisse des siebzehnten Jahrhunderts die Bezeichnung „historische Romane“ in Anwendung bringen, so mufs dies mit einigem Vorbehalt geschehen. Der Kenner jener Litteraturperiode weifs, dafs sie historische Romane im Sinne unserer heutigen Zeit nicht besitzt. Ein moderner Schriftsteller sieht es als seine Aufgabe an, im historischen Roman nicht nur Kulturzustände und Sitten der Zeit darzustellen, in welcher er die Handlung sich abspielen läfst, sondern vor allem auch seine Personen ihrer Zeit und deren Bedingungen gemäfs denken, fühlen und handeln zu lassen. Solche ästhetischen Anforderungen und ihre auch nur annähernd vollständige Erfüllung setzen ein vorgeschrittenes historisches Bewufstsein und Verständnis voraus, wie es erst in unserem Jahrhundert im Zusammenhang mit der modernen Entwickelung der historischen Wissenschaften sich bilden konnte. Die gleichen Ansprüche darf man an litterarische Produkte des siebzehnten Jahrhunderts nicht stellen. Aber wie das historische Bewufstsein unserer Zeit nicht plötzlich und unvermittelt auftritt, sondern das Ergebnis einer langen Entwickelung darstellt, so ist auch unser „historischer Roman“ keine absolut neue Erscheinung; früheren Entwickelungsstufen der historischen Anschauung entsprechen litterarische Erscheinungen in ähnlicher Weise wie unserer jetzigen Stufe der heutige historische Roman.

Dem Mittelalter ist das Bewufstsein vom Unterschiede der Zeiten so gut wie völlig fremd. Es bedarf nur des Hinweises etwa auf den „Heliand“, um uns vor Augen zu führen,

wie der mittelalterliche Dichter auch einen nach Zeit und Ort weit entlegenen Stoff völlig im Sinne seiner Zeit und seines Landes ausgestaltet. Jeder Blick auf mittelalterliche Buchillustrationen scheint uns jene Wahrnehmung zu bestätigen. Aber es ist vielleicht besser, hiervon abzusehen; denn wir werden später Gelegenheit haben, zu beobachten, dafs die Illustratoren oft ihre eigenen Wege gehen und nicht immer mit den Schriftstellern gleichen Schritt halten.

Als unter dem Einflufs der Kreuzzüge die Aufmerksamkeit des christlichen Europa sich vorzugsweise dem Orient zuwendet, da stattet wohl ein mittelalterlicher Poet auch die Geschichte Alexanders des Grofsen mit Schilderungen aus der eben neu erschlossenen Wunderpracht des Orients aus, doch mehr aus naiver Freude an den bunten Farben jener Märchenwelt, als um ein Bedürfnis nach historischer Treue zu befriedigen.

Erst nachdem durch die humanistischen Bestrebungen die Schriften der römischen und griechischen Klassiker zu neuem Leben erweckt worden waren und den gebildeten Kreisen ein authentisches Bild weit zurückliegender Kulturepochen vermittelt hatten, macht sich ein lebhafteres historisches Interesse geltend. Dafs dieses sich sehr bald der deutschen Vergangenheit zuwendet, ist bei der starken vaterländischen Tendenz jener Zeit an sich leicht begreiflich; durch die Auffindung von Tacitus' „Germania“ [1]) mit ihrem den deutschen Patrioten höchst willkommenen Inhalt mufste jenes Interesse naturgemäfs noch gestärkt werden. Eine rasch anwachsende Chronikenlitteratur, die sich schon im sechzehnten Jahrhundert oft, im siebzehnten fast durchgängig der deutschen Sprache bedient, legt hiervon Zeugnis ab.

Die deutsche Litteratur — im engeren Sinne des Wortes — wendet sich jedoch im sechzehnten Jahrhundert noch nicht dem deutschen Altertum zu. Nur Huttens „Arminius“ und ein Büchlein von Burkard Waldis werden hier zu erwähnen sein. Erst das folgende Jahrhundert zeitigt litterarische Er-

---

[1]) Erste Abschrift durch Pontanus 1460; erster Druck zu Venedig 1470; erster Druck in Deutschland zu Nürnberg 1473.

scheinungen, welche wir in dem oben angedeuteten Sinne als Vorgänger unserer „historischen Romane“ ansehen können, und unter denen auch einige auf deutsche Vorzeit zurückgreifen. Bis dahin wird das entsprechende Gebiet der Unterhaltungslitteratur vom „Amadis“ und seiner Sippe beherrscht.

Das beginnende historische Interesse und die damit verbundene, fortschreitende Erkenntnis müssen wir also zunächst aus jenen Chroniken zu erkennen suchen; einige Kommentare zu Schriften klassischer Autoren, auf dem uns beschäftigenden Gebiete besonders zur „Germania“, und auch sonst noch wissenschaftliche Schriften werden das Bild vervollständigen. Erst in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ziehen Buchholtzens und Lohensteins grofse Romane aus der deutschen Geschichte und ein weniger umfangreiches Buch von Grimmelshausen unsere Aufmerksamkeit völlig auf das Gebiet der „schönen Litteratur“. Vorher verdient nur von Moscherosch die berühmte Scene auf Geroltzeck in unserem Zusammenhange Erwähnung.

II.

Das sechzehnte Jahrhundert.

Die ruhmvolle That des Cheruskerfürsten Arminius bildet das Thema von Huttens in lateinischer Sprache verfaſstem, erst nach seinem Tode im Jahre 1529 erschienenem „Dialogus". Dies Werk bekundet sich sowohl in seinem guten Latein als auch in seinem den neu erweckten römischen Historikern entnommenen Inhalt als eine Frucht des Humanismus. Huttens Streben geht nicht dahin, deutsches Altertum zu beleben und Sitten und Bräuche der Vorfahren darzustellen. Er greift nur in glühender Vaterlandsliebe den gröſsten deutschen Helden der Vorzeit heraus, wie er ihn sogar von den Geschichtschreibern des von jenem bekämpften Römervolkes rühmend geschildert fand, und führt ihn als Ideal eines deutschen Freiheitskämpfers seinen eigenen Zeitgenossen vor; möchte er sie doch gern das Joch des römischen Papsttums abschütteln sehen, so wie Arminius das Vaterland von den Fesseln des römischen Kaiserreiches befreit hatte. Von dieser fast agitatorisch zu nennenden Absicht beherrscht, ist der Dialog „Arminius" mehr rhetorisch als poetisch ausgefallen. Mit starkem Pathos verkündet Arminius selbst von sich all das Lob, das ihm Tacitus und andere Historiker zuerkannt haben. Aus eigener Phantasie den Ruhm seines Helden zu vermehren, hat Hutten verschmäht. So ist das Werk wesentlich wegen seiner rein patriotischen Tendenz bemerkenswert, als erste in einer Reihe von Schriften, die in der gleichen Absicht auf das deutsche Altertum zurückgreifen. Von allen Autoren aber ist Hutten der einzige, welcher nur unmittelbar aus den klassischen Quellen selbst schöpft, während die späteren durchgängig von der gelehrten Litteratur abhängig sind.

Den ersten Versuch, Nachrichten über die deutsche Urgeschichte in zusammenhängender Darstellung vorzutragen und zugleich über Sitten und Bräuche der Vorfahren zu berichten, zeigen uns die Chroniken des bayerischen Humanisten Johannes Aventinus. In der Vorrede zum ersten Buche von dessen „Deutscher Chronik" sagt Kaspar Brusch, der dieses Werk nach des Verfassers Tode herausgegeben hat,[1]) u. a. folgendes: „In disem Buch zeigt er (d. h. Aventinus) uns an das hochloblich herkommen, den ehrlichen ursprung, die alten sitten und breuch der Teutschen. Ja er sagt uns auch von der uralten Teutschen Regenten und Königen, was die loblichs und ehrlichs gehandelt und aufsgericht haben. Von denen Antiquitatibus haben wir Teutschen bifsher nichts gewist, ja das noch mer ist, wir wyfsten heut zu tag noch nicht einen Buchstaben von dem herkommen der Teutschen, oder nur von der alten Teutschen Königen namen, wenn solches nicht Cornelius Tacitus (wiewol ein Römer, und on zweyfel ein fleissiger und frommer man) auffzeichnet hette". Nach einigen Worten des Tadels über diese Nachlässigkeit der Deutschen in der Geschichtschreibung fährt Brusch fort: „Und wiewol Cornelius Tacitus etwas namhafftigs gethon hat, in den Teutschen Historiis, damit deren herkommen nicht gar verderb und dahinden blibe, hat uns doch diser Aventinus das yhenig (so Cornelius Tacitus auffs kürtzest nur begriffen) weitleufftiger und reichlicher herfür gebracht. Darzu seind jm die alten Teutschen liedlin (welche er alweg der Teutschen Cronick genent) nicht wenig (wie er selbs offt bekent hat) behilflich gewesen."

Das erste Buch der „Deutschen Chronik" — weiter hat Aventinus das Werk nicht geführt — enthält nun allerdings eine recht weitschweifige Wiedergabe der Taciteischen Nachrichten; aber die vorgenommenen Änderungen und Zusätze sind weniger auf „alte teutsche Liedlin" als vielmehr auf ein apokryphes Geschichtswerk zurückzuführen.

Neben einer Anzahl anderer Fälschungen hatte der Dominikaner Johannes Annius von Viterbo im Jahre 1498

---

[1]) 1541 zu Nürnberg; der kurze lateinische Entwurf des Werkes war schon 1522 erschienen.

auch einige gleichfalls von ihm selbst verfertigte Fragmente veröffentlicht, welche nach seiner Angabe dem Geschichtswerk des im Altertum berühmten Chaldäers Berosus entstammen sollten. Schon Nauclerus, dessen Chronik um jene Zeit entstand,[1]) machte von den in jenen Fragmenten enthaltenen Angaben Gebrauch, und diese wirkten noch fast zwei Jahrhunderte hindurch als historische Quelle fort. Zwar liefsen sich nicht alle Gelehrten täuschen. Sehr bald regte sich Kritik und Widerspruch; Beatus Rhenanus bestritt die Echtheit des Werkes und nannte den Annius „fabulosi autoris fabulosiorem interpretem". Auch Michael Beutherus schrieb gelegentlich: „libri quinque, qui sub Berosi Chaldei nomine circumferuntur". Und Philippus Cluverius machte endlich aufs schärfste gegen die Fälschung Front und sprach ihr jede Bedeutung ab. Aber trotzdem mit diesen drei angesehenen Gelehrten die Zahl der Gegner und Zweifler keineswegs erschöpft ist, finden wir doch bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts immer wieder auch Gelehrte, welche sich voll Vertrauen auf den „Berosus" berufen. Annius hatte es aber auch verstanden, seiner Fälschung aufser dem berühmten Namen eines im Altertum hochangesehenen Schriftstellers auch einen Inhalt zu verleihen, der seine Zeitgenossen zu bestechen geeignet war. Was Tacitus von der Urgeschichte der Deutschen — hierfür wird der Pseudo-Berosus meist citiert — erzählt, kombinierte er mit den biblischen Nachrichten. Aus dem „Tuisto deus", welchen nach Tacitus die Deutschen verehren, macht Annius „Tuyscon gigas", einen nach der Sintflut geborenen Sohn Noahs. Wie Tacitus berichtet, soll dieser Tuisto aus der Erde entsprossen sein; nach dem Pseudo-Berosus ist Terra einer von den Namen, die Noahs Weib führte. Es ist nicht ganz klar, ob er ihm nur ein einziges Weib zuschreibt. Anfangs erzählt er, dafs nur acht Menschen aus der Sintflut errettet wurden, nämlich Noah, seine Söhne Samus, Japetus, Cem und die Frauen Tytea magna, Pandora, Noëla, Noëgla. Da dies — bis auf die in der Genesis nicht genannten Namen der Frauen — völlig der biblischen Darstellung entspricht, so dürfen wir wohl annehmen,

---

[1]) Sie wurde erst 1516 nach dem Tode des Verfassers veröffentlicht.

dafs er unter diesen vier Frauen Noahs Weib und seiner Söhne Weiber versteht. Dafs er später Japhets Weib Andromacha nennt, würde gegen jene Annahme nicht viel beweisen, da er es liebt, einzelnen Personen mehrere Namen beizulegen, zumal neben die biblischen Namen solche aus dem klassischen Altertum zu stellen. So legt er dem Noah die Namen Chaos, Ogyges und Janus bei; und Noahs Weib nennt er „Tytea sive Aretia, id est terra". Im nächsten Abschnitt sind gleichwohl ziemlich deutlich mehrere Frauen Noahs unterschieden, nämlich aufser jener Tytea noch Araxa und Pandora. Und an dieser Stelle zählt er auch den Tuyscon unter den Söhnen der letzteren auf. Zwischen diesen beiden Abschnitten besteht ein offenbarer Widerspruch, obwohl sie unmittelbar auf einander folgen. Denn an der ersten Stelle ist ausdrücklich gesagt, dafs nur acht Menschen, nur ein Weib Noahs die Sintflut überlebten; hier werden drei Frauen aufgezählt. Diese Zwiespältigkeit berechtigt uns auch, den Namen Terra auf die erwähnte Stelle des Tacitus zurückzuführen, obwohl Tuyscon später als Sohn einer anderen Frau bezeichnet wird.

Die Nachkommen Tuyscons werden im Anschlufs an Tacitus mit geringen orthographischen Änderungen aufgezählt: Mannus, Inghaevon, Istevon, Herminon, Marsus, Gambrivius, Suevus, Vandalus; von den dann noch folgenden Namen Teutanes, Hercules, Hunus dürfen wir wohl den mittleren auf Germania, cap. III zurückführen: „Fuisse apud eos et Herculem memorant", während die beiden anderen von Annius willkürlich hinzugefügt sein mögen.

An die im zweiten Buche, aus dem die bisher citierten Stellen stammen, gegebene Genealogie der Noachiden schliefst das vierte und fünfte Buch die Entstehung der Reiche an. Noah selbst soll nach der Darstellung des Pseudo-Berosus die Erde unter seine Nachkommen verteilt haben; dabei machte er „in Europa zum Könige über Sarmatien den Tuyscon vom Don bis zum Rhein, und ihm wurden beigegeben die Söhne des Ister und Mesa nebst deren Brüdern".

Weiterhin folgt eine Aufzählung der orientalischen Herrscher mit genauer Angabe ihrer Regierungszeit; neben jedem von ihnen werden die gleichzeitig in anderen Reichen

herrschenden Könige genannt. Da erfahren wir von Tuyscons Nachkommen: „Im sechsten Jahre der Semiramis kam bei den Sarmaten am Rhein zur Herrschaft des Tuyscon Sohn Mannus.“ Inghaevon wird als Zeitgenosse von Semiramis' Sohn und Nachfolger Zameis Nynias bezeichnet, und hier braucht Annius zuerst statt Sarmatae den später regelmäſsig wiederkehrenden Namen Tuyscones. Zur Zeit des Aralius herrscht Herminon „vir ferox armis“. Istaevon, den wir oben in der kurzen Genealogie des zweiten Buches auch genannt fanden, wird im fünften Buche übergangen; vielleicht soll durch solche Auslassungen der fragmentarische Charakter der Schrift gewahrt werden. Marsus herrscht über die Tuyscones gleichzeitig mit dem achten assyrischen Könige Baleus Xerxes. Während Belochus als zehnter den assyrischen Thron inne hat, regiert am Rhein Gambrivius „vir ferocis animi“. Ihm folgt Suevus zur Zeit des Assyriers Baleus. Mit Vandalus, dem Zeitgenossen des zwölften Assyrierkönigs Altadas, schlieſst die Reihe der bei Tacitus aufgezählten Namen. Von den drei in der kurzen Genealogie des Pseudo-Berosus hinzugefügten Namen kehren hier im fünften Buche nur zwei wieder: Teutanes, Herrscher der Tuyscones zur Zeit des Mamitus, Hercules Alemannus zur Zeit des Mancaleus.

Auſser diesen kurzen Notizen erfahren wir nur noch vom Tuyscon, daſs er im vierten Jahre von Nynus' Regierung den Sarmaten am Rhein eine Gesetzgebung zu teil werden lieſs.

Wie wir sehen, sind diese Nachrichten des Pseudo-Berosus von der deutschen Urgeschichte ziemlich dürftig und rechtfertigen auch völlig den Ausspruch des Beatus Rhenanus von dem „fabulosus autor.“ Gleichwohl konnten sie zwei Jahrhunderte hindurch eine Rolle spielen, weil sie in mehrfacher Hinsicht den Tendenzen ihrer Zeit entgegenkamen. Dem deutschen Patriotismus schmeichelte es, die Entstehung eines deutschen Reiches in die graue Vorzeit zurückverlegt zu sehen und zu vernehmen, daſs die Machtsphäre der ersten deutschen Herrscher vom Rhein bis zum Don sich erstreckt habe. Nicht minder empfahl sich der Pseudo-Berosus durch die Anknüpfung an die Bibel. In jener Zeit hielt man die biblischen Schriften noch für eine unbedingt zuverlässige Quelle histo-

rischer Nachrichten; man hielt sich bis ins kleinste genau an ihre Angaben. Mit Hilfe des alten Testaments suchte man die Ereignisse der Weltgeschichte auf Jahr und Tag von der Sintflut, ja von der Weltschöpfung zu datieren. Da mufste das angebliche Werk eines alten Schriftstellers willkommen sein, welches den Anschlufs der deutschen Urgeschichte an die Bibel ermöglichte, indem es den von Tacitus genannten Vater des deutschen Volkes zum Sohne Noahs machte.

Dafs aus den „Göttern" der Germanen, als welche Tacitus den Tuisto nebst Sohn und Enkeln einführt, bei dem Pseudo-Berosus menschliche Herrscher geworden sind, scheint fast unbemerkt geblieben zu sein; wenigstens weisen weder die Anhänger des letzteren noch seine Gegner auf diesen Unterschied hin.[1]) Sie sprechen durchgängig nur von den „Königen", nie von den „Göttern", auch wenn sie sich auf Tacitus als Quelle beziehen. Erst bei Philippus Cluverius zeigt sich eine Abweichung hiervon. Übrigens entsprach auch diese Vermenschlichung der germanischen Götter dem Geiste jener Zeit; wir begegnen häufig dem Bestreben, den Vorfahren monotheistische, sogar speziell christliche Anschauungen beizulegen.

Aventinus beginnt seine deutsche und seine bayerische Chronik[2]) mit der Erschaffung der Welt. Ihm bot die Berosianische Schrift eine willkommene Handhabe dar zur Anknüpfung der deutschen Urgeschichte an die biblische Erzählung. Er benutzt denn auch, wie schon erwähnt, alle jene von uns wiedergegebenen Daten des Pseudo-Berosus, die er jedoch mit grofser Weitschweifigkeit zu einer umfänglichen und detaillierten Erzählung vermehrt. War dort von den Söhnen Istri und Mesae die Rede gewesen, welche als Tuyscons Gefährten nach Europa mitgezogen seien, so weifs Aventinus deren sämtliche Namen, neunzehn an der Zahl, in der deutschen Fassung der „Bayerischen Chronik" sogar achtundzwanzig, aufzuzählen. Mit wenigen Ausnahmen erhalten diese „Grafen und Herren" von Aventinus ihre europäischen Wohnsitze ganz

---

[1]) Der Übergang konnte um so eher unbemerkt bleiben, als die Worte „originem gentis conditoresque" bei Tacitus schon die Vermenschlichung vorbereiten.

[2]) Annales ducum Boiariae 1554; deutsch als „Bayerische Chronik" 1566

genau angewiesen, wobei die Ähnlichkeit ihrer Namen mit den Bezeichnungen von Gegenden, Bergen, Flüssen, ja auch Städten, Dörfern und Klöstern mafsgebend ist. Die Namen scheinen aus verschiedenen Quellen ziemlich willkürlich zusammengestellt zu sein, vielleicht im Hinblick auf die Übereinstimmung mit jenen geographischen Bezeichnungen.[1]) Wie wenig Authentizität dem Verzeichnis beizumessen ist, geht schon daraus hervor, dafs die Aufzählung in der „Deutschen Chronik" nicht mit derjenigen in der „Bayerischen Chronik" übereinstimmt. Wir finden diese Namen auch späterhin nur bei einem einzigen Chronisten, Schopper, wieder erwähnt. Und Moscherosch spricht wohl von den „dreissig Helden so mit dem ersten anfänger, und Ertzkönig der Teutschen, Tuitscho aufs Armenien in diese Lande wohnen kommen", nennt aber nur einen Saro, den Aventin nicht hier, sondern an einer späteren Stelle der „Deutschen Chronik" als Herrscher der Celtae „so oben am Rhein gesessen", erwähnt.

Ein anderes, interessanteres Beispiel von der Art und Weise, wie Aventinus eine kurze Bemerkung des Pseudo-Berosus weitläufig ausführt, bietet sein Bericht über Tuyscons Wirksamkeit.

In der Berosianischen Schrift war uns die Angabe begegnet: „Im vierten Jahre von Ninus' Regierung liefs Tuyscon den Sarmaten am Rhein eine Gesetzgebung zu teil werden." Hieraus nimmt Aventinus Veranlassung, in einem mehrere Seiten umfassenden, mit mancherlei Fabeleien durchsetzten Kapitel auseinanderzusetzen „Was den Tuyscon verursachet, das er seinen Teutschen gsatz und ordnung machete etc.", und hierauf den Inhalt jener Gesetzgebung ausführlich mitzuteilen. Eine Reihe von Kapiteln mit Überschriften wie „Von Speis, Tranck, Kleydung der gar alten Teutschen", „Vom Gebew", „Von den Erbschafften", „Von Eebruch und Hurerey" etc. enthält als diese angeblichen Gesetze Tuiscons im wesentlichen das, was Tacitus in der „Germania" von den Sitten und Bräuchen der alten Deutschen berichtet. Was Aventinus hier

---

[1]) Nur ein biblischer Name, Eber, findet sich in der Liste; einige Namen sind auch dem Pseudo-Berosus entnommen.

hinzugefügt, ist nicht von Bedeutung und stellt kaum mehr als eine etwas wortreichere Ausführung der Taciteischen Angaben dar. Nur an zwei Stellen sind willkürliche Abänderungen vorgenommen, die als Zeichen der bei Aventinus obwaltenden christlichen Tendenz von besonderem Interesse sind. So erwähnt er in dem Abschnitt „Vom Glauben und Gotſsdienst“ nicht die verschiedenen Götter, von deren Verehrung bei den Deutschen Tacitus spricht; er schreibt vielmehr dem Tuiscon die Einsetzung einer monotheistischen Religion ohne Gotteshäuser und Götterbilder zu. In der Verehrung des Herkules — der einzige Name, den er hier nennt — scheint er nur eine Art von vorchristlichem Heiligenkult zu sehen. Für ihn ist ja dieser Herkules, dessen Verehrung Tacitus bezeugt, niemand anders als der von Berosus genannte deutsche König Herkules Alemannus. Nach diesem und anderen Helden und Fürsten, „so dem volck offentliche Hilff und wolthat bewisen“ seien die geweihten Wälder und Bäume genannt worden „auff das man in und unter den selben Gott unter freyem offentlichem Hymmel anbettet und ehret“. Dieser Anschauung entspricht es auch, wenn er an späterer Stelle erzählt, daſs der dritte König Ingevon „unser vorfordern Mercurius gewest“ und sein weib „Phrea die Teutsch Venus“ gewesen sei. Vom ersten König Tuitsch braucht er in der bayerischen Chronik sogar den kirchlichen Ausdruck „canonisirt“. Auch die Göttin Nerthus, welche Aventin irrtümlich Nertha nennt, ist ihm nur die vom Ingevon heilig gesprochene Mutter des Tuiscon, die hier zu den Namen, welche sie bei Berosus führt, noch diesen neuen erhält; sie heiſst Nertha „dz sie alle ding erneret. Wir aber thun jetzt dz N hinweg und sprechen Erd“. Selbst Sonne und Mond, deren Verehrung zwar nicht bei Tacitus, wohl aber bei Caesar bezeugt ist, deutet Aventinus nur als die Symbole eines vergötterten Herrscherpaares, des Mannus und seiner Gattin Sunna — diesen Namen hat er selbst hinzugefügt.

So zeigt Aventin bei allem, was er vom Glauben und Gottesdienst der alten Deutschen berichtet, das Bestreben, jene Züge hervorzuheben, welche den christlichen Anschauungen am wenigsten widerstreiten, und ohne die Überlieferung zu

fälschen, alles unverkennbar Heidnische durch Auslegung und Umdeutung zu mildern.

In dem Abschnitt „Von der Begrebnus" tritt die gleiche Tendenz noch stärker hervor. Denn Aventinus berichtet zwar im Anschlufs an Tacitus, dafs bei den Deutschen weder pomphafte Leichenbegängnisse noch prächtig ausgestattete Grabdenkmäler gebräuchlich waren; er verschweigt aber die in der „Germania" ausdrücklich bezeugte Sitte der Leichenverbrennung. Dieser Brauch stand ihm doch zu sehr im Gegensatz zu den kirchlichen Anschauungen. Auch in der Erzählung von den Priestern der alten Deutschen läfst sich eine christianisierende Färbung deutlich erkennen, obwohl die Thatsachen im engen Anschlufs an Caesar, dessen „Bellum Gallicum"[1]) hier hauptsächlich die Quelle bildet, berichtet werden. Was mit christlichen Bräuchen übereinstimmt oder mit christlichen Anschauungen wenigstens vereinbar ist, wird mitgeteilt, genauer beschrieben und zuweilen geradezu mit den in der christlichen Kirche gebräuchlichen Ausdrücken bezeichnet. So erhalten wir aus dem Kapitel der „Deutschen Chronik", welches „Von den druten der alten Teutschen munch" handelt, den Eindruck, als ob von einem christlichen Orden die Rede sei. Ihr Name wird, wie dies bei christlichen Bruderschaften gebräuchlich ist, von ihrem Stifter Druides hergeleitet, sie wohnen in Klöstern beisammen, leben keusch und unvermählt, walten des Gottesdienstes und der Seelsorge, pflegen die Wissenschaften und erziehen die Jugend. Von ihrer Lehre wird nur der Glaube an eine Seelenwanderung erwähnt: „Si überredten auch die leut, die sêlen stürben nicht, sonder si füren nach dem tod in andre, und mit dem vermeinten si die menschen freuntlich zu der tugent und frommkeit zu reizen und zu erwecken, wann si den tod nit förchten." Auch diese aus Caesar entnommene Lehre schien ihm wohl mit der christlichen Unsterblichkeitslehre einigermafsen vereinbar. Dagegen wird vom Opfer nur ganz flüchtig gesprochen, und die von Caesar mehrfach ausdrücklich bezeugten Menschenopfer bleiben völlig unerwähnt.

Durch dieses Bestreben, der deutschen Vorzeit einen christ-

---

[1]) Buch VI, Kapitel 13 ff.

lichen Stempel aufzudrücken, hat Aventinus seine „Deutsche Chronik“ wesentlich von der „bayerischen“ unterschieden. Letzteres Werk enthält die Nachricht von Menschenopfern mit allen von Caesar gegebenen Einzelheiten und schliefst sich auch sonst an dessen Darstellung enger an. Übereinstimmend vertreten jedoch beide Fassungen die irrige Ansicht, dafs die Druiden ein Mönchsleben geführt hätten; weder bei Caesar noch sonst bei einem Klassiker findet sich dafür eine Bestätigung. Vielmehr geht, wie Karl Barth bemerkt,[1]) aus einer Stelle bei Ausonius das Gegenteil deutlich hervor. Gegen Caesars ausdrückliche Versicherung schreibt Aventinus in beiden Chroniken den Deutschen ebensowohl Druiden zu wie den Galliern und ist hierdurch Urheber eines Irrtums geworden, der noch über zweihundert Jahre nachgewirkt hat.

Mit Herimannus, dem fünften Könige der Deutschen, schliefst das Fragment der „Deutschen Chronik“. Dieser Herimannus, von dem auch die „Bayerische Chronik“ berichtet, ist aber nicht der Cheruskerfürst Hermann, sondern derjenige von den drei Söhnen des Mannus, von welchem nach Tacitus ein Teil des deutschen Volkes Herminones genannt wurde. Im Anschlufs an Berosus macht Aventinus diese drei Brüder zu Vater, Sohn und Enkel. Der letztere, Herman, sei der alten Deutschen Kriegsgott gewesen; eine Identifizierung, zu der wohl der im Namen enthaltene Anklang an „Heer“ veranlafst haben wird. Mit einer weiteren, sehr kühnen Konjektur knüpft Aventinus an seinen Namen das alte, von Karl dem Grofsen zerstörte Volksheiligtum der Sachsen „Irminsul“ an, indem er diese Benennung in Hermansal (Hermanssaal) umändert und als einen dem Herman oder Hermon geweihten Tempel deutet.

Die „Bayerische Chronik“ führt die deutsche Geschichte fort, so weit die Namen des Pseudo-Berosus reichen, welche in folgenden verdeutschten Formen vorgeführt werden: Mers, Gampar („Kempher, säxisch Kemper“), Schwab, Wandler, Deuto oder Teutscho, Alman („der teutsch Hercules“), Haun.

[1]) Über die Druiden der Kelten und die Priester der alten Teutschen, als Einleitung in die altteutsche Religionslehre, Erlangen 1826.

Mit des Haun jüngstem Bruder Baier geht Aventinus zur bayerischen Geschichte über, die er ebenso wie die deutsche mit allerhand Fabeleien, kühnen Kombinationen, zumal gewagten Etymologien erzählt; sehr häufig schweift er dabei auf das Gebiet der Geschichte anderer Völker ab und flicht Abschnitte über Philosophie und manche andere Wissensgebiete ein.

Von den Nachrichten der „Bayerischen Chronik" sei nur noch eine an die „Germania" anknüpfende Stelle herausgehoben, die sowohl die etymologische Freiheit Aventins als überhaupt seine willkürliche Art, mit der Überlieferung zu schalten, veranschaulicht. In dem vom Gottesdienst der Germanen handelnden Abschnitt der „Germania" (Kapitel 9) schreibt Tacitus unter anderm: „Pars Suevorum et Isidi sacrificat. Unde causa et origo peregrino sacro, parum comperi, nisi quod signum ipsum, in modum Liburnae figuratum, docet advectam religionem." Aus dieser Isis macht nun unser Autor „Frau Eisen" und erzählt von ihr, dafs sie nach ihres Mannes und ihres Sohnes Herkules' Tode neben anderen Ländern auch Deutschland auf einige Zeit besucht und hier die von ihr und ihrem Manne erfundene Eisenschmiedekunst nebst mannigfachen land- und hauswirtschaftlichen Thätigkeiten eingeführt habe. „Um desselbigen willen hat man glaubt, es sei ein heilige, göttliche frau. Die Schwaben haben vil auf si gepaut, das eisen nach ir genant, haben si als ein pesundre nothelferin angerüeft, ein künigin der götter genant, ir pildnus als ein schiflein gemacht, damit angezaigt, wies her über mer sei kommen aufs frembden landen."

Im Gegensatz zu dieser willkürlichen und frei kombinierenden Behandlungsweise, die wir bisher beobachteten, hält sich Aventinus bei dem Berichte über spätere Ereignisse der deutschen Geschichte strenger an seine klassischen Quellen. So erzählt er Ariovists Kampf gegen Caesar ziemlich genau nach des letzteren „Commentarii", obgleich die dem deutschen Heerführer darin zufallende Rolle keine allzu rühmliche ist. Dann sucht er allerdings wieder den Kriegsruhm der Deutschen schadlos zu halten, indem er anderswoher das Urteil herbeiträgt, die Römer hätten jene Schlacht nur deshalb gewonnen,

weil den Germanen ihr Glaube nicht gestattete, vor dem Neumond zu kämpfen.

Ein an sich unbedeutender, für Aventin jedoch recht charakteristischer Zug ist es, dafs er Caesars Nachricht von den beiden Frauen Ariovists, welche auf der Flucht umgekommen seien, unterdrückt. Dies entspricht seinem oben schon erwähnten Bestreben, alle spezifisch heidnischen Züge im deutschen Altertum zu mildern oder zu entfernen. Demgemäfs schien es ihm auch nicht angemessen, einem deutschen Herrscher Vielweiberei zuzuschreiben.

Endlich müssen wir noch Aventins Mitteilung über die Varusschlacht erwähnen, da uns auch dieses Thema bei anderen Autoren regelmäfsig wieder begegnen wird. Hier befindet sich Aventin in voller Übereinstimmung mit der Überlieferung der klassischen Schriftsteller, die er mit allen Einzelheiten genau wiedergiebt. Das hohe Lob, das bei Gelegenheit der Teutoburger Schlacht die römischen Geschichtschreiber übereinstimmend den siegreichen Feinden zollen, mufste ja auch den höchsten Ansprüchen patriotischen Stolzes genügen.

Wie wir bereits sahen, liebt es Aventinus, die lateinischen Namen deutscher Personen in deutsche oder wenigstens deutsch klingende Namen umzuformen, wie Tuisto in Tuitsch, Vandalus in Wandler u. dgl. Diese Liebhaberei führt er auch weiterhin durch, bald mehr bald weniger geschickt, und scheut dabei auch die sonderbarsten etymologischen Grillen nicht. So wandelt er Arminius in Erman oder Ernmaner „d. i. der zu êren ermant“, Viromarus in Wermair, Indutiomarus in Tütschmair, Flavus in „der Blaw“ um.

Besonders auffällig mufs es erscheinen, dafs er dem Gegner Caesars, den wir aus dem „Bellum Gallicum“ unter dem Namen Ariovistus kennen, den deutschen Namen Ernst beilegt. Aus einer Stelle der Einleitung, die sich mit deutschen Namen und ihrer Erklärung befafst, ersehen wir, dafs Aventinus bei Caesar nicht Ariovistus, sondern Arionistus liest und diesen mit dem deutschen „Ernst“ identifiziert; als Bedeutung führt er an: „der tapfer ist.“ Daneben erwähnt er auch einen „alten baierischen künig in wälschen landen vor Cristi geburt“ Ariovistus und übersetzt diesen Namen in „Ernvest.“ Da es

gerade Caesars Gegner ist, den unser Autor mit „Ernst" bezeichnet, so haben wir keinen Grund zu der Annahme, daſs neben Ariovistus in der klassischen Litteratur thatsächlich noch ein Arionistus vorhanden sei; vielmehr dürfte jene Scheidung höchstens einem Druckfehler ihre Entstehung verdanken, vielleicht auch die Form Arionistus als Latinisierung des deutschen Namens Ernst erfunden sein. Die Nachfolger Aventins haben denn auch diesen Arionistus nicht weiter beachtet, vielmehr die beiden deutschen Namen auf dieselbe Person vereinigt und Ernst als Abkürzung für Ernvest angesehen.

Auf lange Zeit hin bildet die hier skizzierte Darstellung den wesentlichen Inhalt aller Berichte über die deutsche Vorzeit, sei es, daſs die Verfasser sich direkt an Aventinus anschlieſsen, oder daſs sie — meist auch wieder unter seinem Einfluſs — die gleichen Quellen wie er benutzen. Gleichwohl sehen wir auch hier keinen völligen Stillstand; durch mehr oder weniger selbständige Zusätze und Veränderungen erhält der überkommene Stoff bei jedem neuen Schriftsteller ein neues Gepräge. Und die Gesamtheit der oft recht abstrusen Bearbeitungen liefert uns ein charakteristisches Bild der in jener Zeit herrschenden Auffassung vom deutschen Altertum.

Ungefähr gleichzeitig mit Aventins Werken entsteht Sebastian Francks „Germaniae Chronicon."[1]) Der Titel ist nicht ganz zutreffend, da der sehr starke Folioband auch eine ziemlich ausführliche Geschichte des römischen Kaiserreichs u. a. m. bietet. Doch sollen nach Absicht des Verfassers auch jene weitschweifigen Exkurse hauptsächlich zum besseren Verständnis des eigentlichen Hauptinhalts beitragen, und dieser besteht aus einer ausführlichen deutschen Geschichte nebst einer kurzen Geographie Deutschlands.

Wenn wir auf dem Titelblatt lesen, daſs die deutsche Geschichte von Noah an in dieser Chronik erzählt werde, so läſst uns dies bereits vermuten, daſs auch Franck dem Pseudo-Berosus folgt. Und in der That beruft sich auch die erste Zeile des Textes schon neben Nauclerus auf Berosus, dessen Angaben über die deutsche Urgeschichte genau wiedergegeben

[1]) 1531 erschienen.

werden. Doch hält sich Franck bei jener Urzeit nicht so lange auf wie Aventinus; er vermeidet alle jene Fabeleien, jene allzu kühnen Kombinationen, mit welchen wir den bayerischen Geschichtschreiber den Anfang seiner Chronik ausschmücken sahen. Nachdem Franck die pseudo-berosianischen Angaben über die ältesten Herrscher wiedergegeben hat, läfst er einige geographische Bemerkungen folgen, giebt in einem Kapitel über „Alte Sitten der Teutschen vor Christi gepurt“ eine Übersicht der kulturgeschichtlichen Nachrichten aus der „Germania“ und aus Caesars Schriften und geht dann sogleich auf die Kämpfe zwischen Deutschen und Römern über.

Bei Aventinus hatte die christliche Tendenz dazu geführt, dafs christliche Gedanken in das deutsche Altertum hineingetragen, heidnische Bräuche der Urzeit in christlichem Sinne umgedeutet und ausgelegt wurden. Franck hält sich von einer solchen Vergewaltigung der überlieferten Nachrichten fern. Doch spüren wir auch in seiner Darstellung die Wirkung der religiösen Sinnesrichtung, wenn er stolz und verächtlich auf die „superstition der törechten Gentilitet“ herabblickt. Im weiteren Verlauf der Chronik wirkt die streng christliche Gesinnung des Verfassers zwar nicht mehr auf den Inhalt ein, aber sie spricht sich desto häufiger in moralisierenden Anmerkungen aus, in welchen der Verfasser aus den erzählenden Ereignissen fromme Nutzanwendungen zieht. Auch vom Patriotismus läfst sich Franck nicht verblenden, so dafs er in seiner Darstellung die Grenzen berechtigten Stolzes auf sein Vaterland und sein deutsches Volk überschritte. Eine aufrichtige Vaterlandsliebe hat ihm die Feder in die Hand gegeben, um die gedächtniswürdigen Thaten des „durch unfleifs der Teutschen historischreiber versaumpten“ deutschen Volkes aufzuzeichnen; und eine ehrliche vaterländische Begeisterung spricht auch aus seiner ganzen Darstellung. Aber dadurch wird Franck nicht an einer aufrichtigen Berichterstattung gehindert. Er sucht kriegerische Mifserfolge oder sonstige Mängel der Deutschen, die er bei den klassischen Schriftstellern berichtet findet, weder zu unterdrücken noch zu bemänteln und hält sich so von jenen Ausschreitungen patrio-

tischen Ehrgeizes fern, welchen wir bei anderen Autoren nicht zu unserer Freude begegnen werden. Ja, Franck sagt selbst einmal: „Hierumb mag ich hie nit ein grofs feldgeschrei von eyttel lob der Teutschen machen, wie Nauclerus, Jacobus Wimphelingus und andere, damitt man nit sag ich sei ein Teutscher, und hab ein hoffier und lobbuch, und kein Histori beschriben. Auch darumb das ich nit lügen für die wahrheit schreibe, weil die Teutschen nit allweg, und eben so wenig als andere völcker seiden gespunnen haben, sonder auch neben iren grofsmechtigen thatten unnd reden offt grosse Tirannei und ungerechtigkeit geübt haben". Diesem für einen Historiker unbestreitbar richtigen, für jene Zeit bewundernswürdig vorgeschrittenen Programm entspricht Francks Darstellung durchaus. Vergleichen wir z. B. nur seinen Bericht über Ariovist mit demjenigen des Aventinus, so sehen wir, dafs hier alle jene Milderungen, die wir bei dem bayerischen Chronisten bemerkt haben, weggefallen sind, und dafs Franck sich völlig an Caesars Bericht anschliefst.

Ich übergehe einige andere Chroniken, welche, wie Jakob Köbels Erneuerung der älteren Weltchronik Heinrich Steinhöwels (1531), für unsere Untersuchung nicht in Betracht kommen, und wende mich einem mit den beiden vorher besprochenen Schriften näher verwandten Werke zu. Im Jahre 1539 erschien die lateinisch geschriebene Chronik des Huldericus Mutius. Auch ihm steht die Echtheit des von Annius veröffentlichten Berosus-Fragmentes noch aufser Zweifel; und für die Glaubwürdigkeit des Berosus beruft er sich ebenso wie Sebastian Franck auf das Zeugnis des persischen Geschichtschreibers Metasthenes. Auch Mutius entnimmt dann, wie Aventinus und Franck, dem Berosus die Namen der ältesten deutschen Könige und ihrer orientalischen Zeitgenossen. Auch dafs Tuiscon einer von den zahlreichen Söhnen Noahs gewesen sei, und dafs Noahs Weib neben anderen auch den Namen Terra geführt habe, wird hier wie dort berichtet; und in diesem allen ist es besonders die Übereinstimmung zwischen Berosus und Tacitus, welche unser Chronist betont, und auf welche er besonderen Wert legt. Diese Übereinstimmung ist für ihn aber sonderbarerweise auch in einem Punkte vor-

handen, in welchem beider Ansichten schlechterdings so weit von einander abweichen, dafs fast alle späteren Schriftsteller sich genötigt sahen, sich für eine von beiden zu entscheiden und die andere fallen zu lassen. Es handelt sich um die Frage, ob die Deutschen ein autochthones oder ein eingewandertes Volk seien. Tacitus hält die Germanen für Autochthonen, hauptsächlich deshalb, weil es zu schwierig sei, Deutschland auf dem Seewege zu erreichen, und weil man nach seiner Ansicht vor alter Zeit nur zu Schiffe, nicht auf dem Landwege neue Wohnsitze aufsuchte. Aufserdem hält er Deutschland infolge seines rauhen Klimas, seiner Bodenbeschaffenheit und seines unerfreulichen Aussehens für einen so wenig erstrebenswerten Aufenthaltsort, dafs wohl niemand dorthin hätte aus Asien, Afrika oder Italien auswandern mögen. Wie läfst sich diese Anschauung wohl mit der Nachricht des Pseudo-Berosus vereinen, dafs Noahs Sohn Tuyscon die Germanen aus Kleinasien in ihre jetzige Heimat geführt habe? Aber Mutius berücksichtigt nicht die Worte des Römers, dafs Deutschland niemand aus Asien hätte anlocken können; er achtet auch nicht darauf, dafs jener schreibt: „Ipsos Germanos indigenas crediderim.“ Demnach scheint er den Taciteischen Text nicht vor Augen gehabt zu haben. In ungenauer Erinnerung mag ihm der Satz von der Auswanderung alter Völker auf dem Seewege vorgeschwebt haben, und dieser mag vielleicht infolge der sonst herrschenden Übereinstimmung zwischen den Angaben beider Autoren eine Form angenommen haben, in welcher er zum Inhalt der Berosianischen Schrift pafst. So läfst denn Mutius den Tacitus schreiben, dafs „die Germanen, Wohnsitz und ein neues Land suchend, nach langen und mannigfachen Irrfahrten am Gestade des Ozeans erst das feste Land erreicht haben“.

Die späteren geschichtlichen Ereignisse, wie Ariovists Kampf mit Caesar, den Kriegszug des Drusus, die Varusschlacht, schildert auch Mutius wieder in ziemlich genauem Anschlufs an die klassischen Autoren; Ariovists Persönlichkeit sucht er allerdings ein wenig dadurch zu heben, dafs er die für ihn günstigen Momente stärker betont.

Während die Chronik von Mutius bezüglich der uns hier

beschäftigenden Themata der Darstellung Francks am nächsten kommt und, wie sie, sich genau an den Pseudo-Berosus und Nauclerus hält, führte eine bereits drei Jahre früher erschienene, von Mutius aber nicht berücksichtigte Schrift von Andreas Althamer[1]) ein völlig neues Element in die deutsche Urgeschichte ein, das dann in alle späteren Darstellungen übergegangen ist.

Der Pseudo-Berosus hatte die Anknüpfung an die Bibel einfach dadurch hergestellt, dafs er den Stammvater der Deutschen Tuyscon zum Sohne Noahs machte. Ohne zu untersuchen, ob dies mit dem biblischen Text vereinbar sei, hatten Aventinus, Franck und Mutius jene Darstellung übernommen. Althamer dagegen sucht sich enger an die Bibel anzuschliefsen, indem er einen in der Genesis genannten Namen in die deutsche Urgeschichte einführt; er identifiziert Tuyscon mit einem Urenkel Noahs aus der Nachkommenschaft Japhets, Ascenas, dem Sohn Gomers. Für die Abstammung der Deutschen von Ascenas beruft er sich auf Hieronymus, Eusebius und die Juden. Es ist richtig, dafs in der rabbinischen Litteratur die Deutschen „Aschkenas" genannt werden;[2]) doch ist die Herkunft und Bedeutung dieses Namens strittig; die sprachliche Übereinstimmung mit dem biblischen Namen wird von modernen Gelehrten für eine äufserliche und zufällige gehalten. Und was die beiden anderen Gewährsmänner Althamers betrifft, so habe ich bei Hieronymus eine Beweisstelle nicht finden können. Hieronymus sagt von den Söhnen Gomers: „Filii Gomer Aschanaz et Riphath et Thogarma. Aschanaz Graeci Reginos vocant, Riphath Paphlagones, Thogarma Phrygas." Dafs hier unter Regini die Deutschen zu verstehen sein sollten, ist schon wegen der Gleichstellung mit Phrygern und Paphlagoniern kaum anzunehmen. Gleichwohl mufs diese Auffassung zur Zeit Althamers von mehreren Gelehrten geteilt worden sein; denn in der Ausgabe von Hieronymus' Werken, welche 1538 erschien, findet sich die oben angeführte Stelle im Index

[1]) Commentaria Germaniae in P. Cornelii Taciti equitis Romani libellum de situ etc. Andr. Althameri diligentia . . . elucubrata. 1536.

[2]) Diese hebräische Bezeichnung gilt gleichmäfsig für das deutsche Land und das deutsche Volk.

unter der Bezeichnung: „Ab Aschanaz descendunt Germani“. Die Erklärung des Namens Aschanaz als „ignis sic aspersus“ in den „Hebraicae quaestiones“ hat mit Althamers Erklärung noch weniger zu thun, obwohl er gerade dieses Werk des Hieronymus als Quelle citiert. Dagegen lassen sich die Worte des Eusebius „Aschanaz, unde gentes Goticae“ allerdings in dem von Althamer angegebenen Sinne verwerten. Und Hieronymus verdankt vielleicht seine Erwähnung an genannter Stelle nur dem Umstande, dafs er die Chronik des Eusebius in lateinischer Sprache herausgegeben hat. Übrigens finden sich die eben angeführten Worte bei Eusebius nicht in der Genealogie der Noachiden, wo man sie zunächst suchen würde, sondern sie bilden den Abschlufs einer ganz gedrängten Aufzählung aller Generationen von Adam bis zu Noahs nächsten Nachkommen. Diesem Umstande wird es zuzuschreiben sein, dafs vor Althamer noch niemand davon Notiz genommen hatte, obgleich die Chronik des Eusebius schon vorher vielfach als Quelle gedient hatte. Die Namen der orientalischen Herrscher, welche wir im Pseudo-Berosus fanden, stammen dorther und waren daraus schon vom Abbas Urspergensis, Albertus Stadensis u. a. in ihre Chroniken hinübergenommen worden. Annius hatte nur als erster ihre angeblichen deutschen Zeitgenossen hinzugefügt. Aber jene Chronisten erwähnen Aschenaz gar nicht; und in der pseudo-berosianischen Schrift wird er nur gemäfs der Bibel als Sohn Gomers genannt, jedoch nicht in Zusammenhang mit der deutschen Geschichte gebracht. Als Stammvater der Deutschen, identifiziert mit Tuyscon, tritt er uns zuerst bei Althamer entgegen.

Dafs diese Gleichstellung des Taciteischen Tuisto mit dem Aschenaz der Bibel in Widerspruch zur Behauptung des römischen Historikers steht, die Germanen seien Autochthonen, ist dem Kommentator völlig entgangen, obwohl er selbst dieser Behauptung und ihren Gründen kurz zuvor eingehend widersprochen hat. Althamer ging nicht aus Mifstrauen gegen das pseudo-berosianische Werk auf die Bibel zurück, sondern er war von der Echtheit jener Angaben überzeugt und suchte sie deshalb mit den biblischen wie mit den Taciteischen in Einklang zu bringen. Im gleichen Sinne verfährt er auch bei der

Besprechung von Tuistos Nachkommen. Er begnügt sich nicht, wie Franck und Mutius, mit der Beifügung der orientalischen Herrschernamen. Vielmehr widmet er jedem einzelnen unter Bezugnahme auf mancherlei gelehrtes Material eine eingehende Besprechung; vor allem sucht er genau zu bestimmen, welche deutschen Stämme jedem einzelnen unterthan gewesen seien. Dafs auch hierin ein Widerspruch zur Berosianischen Darstellung liegt, wird ihm nicht bewufst. Nur nach dem Text des Tacitus ist es berechtigt, jeden der von ihm bezeichneten „Götter" mit einem nach diesem genannten deutschen Stamme in nähere Verbindung zu bringen; der Pseudo-Berosus hat sie alle zu Königen gemacht, die über alle „Tuyscones" vom Don bis zum Rhein herrschen. Althamer hat als Kommentator der „Germania" naturgemäfs hauptsächlich die Taciteischen Angaben vor Augen und berücksichtigt anderes nur, soweit es mit diesen übereinstimmend erscheint. Bei Widersprüchen hält er sich — wie wir im vorerwähnten Falle sahen — an Tacitus. Dem entsprechend sind bei ihm Ingaevon, Herminon und Istevon Brüder, während Annius aus ihnen Vater, Sohn und Enkel gemacht hatte. Auch hier scheint er den Unterschied zwischen beiden Versionen nicht bemerkt zu haben; denn er führt bei jedem der drei Herrscher den bei Berosus erwähnten assyrischen Zeitgenossen an, während sie für ihn doch als Brüder neben einander gleichzeitig herrschen sollten.

Das Bestreben, die Eigennamen zu verdeutschen, ist bei Althamer offenbar durch Aventins Beispiel angeregt, wie schon die Herübernahme der Deutung des Namens Ariovistus als Ehrenvest — Ernst sieht er als Abkürzung davon an — erkennen läfst. Einen Fortschritt gegenüber Aventins allzu willkürlichem Verfahren bedeutet es, dafs Althamer nicht mehr nur nach dem Klange der lateinischen Namen deutsche Formen einsetzt, sondern seinen Verdeutschungen eine gewisse, wenn auch nicht immer recht stichhaltige Begründung zu geben versucht. So erklärt er den Namen Ingaevones als Meeresanwohner, indem er es als entstellte Form von Wigewones ausgiebt und dieses in Wic, eine niederdeutsche Bezeichnung für Meerbusen, und das Zeitwort „wohnen" zerlegt, Herminones ist ihm eine entstellte Form für „Herdwoner" — „Herd, Hert"

wie bei Aventinus „Nerth“ für Erd —, womit Bewohner des Binnenlandes bezeichnet werden sollen; jener Name konnte nach Althamers Meinung leicht in Hermiones oder Herminones umgeändert werden, „propterea quod Romani vocis etymologiam ignoraverint.“ Sehr gewagt ist die Erklärung von Istaevones als die „Eysterwoner, Usserstenwoner, Weitstenwoner.“ Zu dem Namen „Marsi“ macht Althamer eine später oft wiederholte Konjektur, indem er ihn mit der niederdeutschen Bezeichnung „Marschen“ für ein feuchtes, sumpfiges Gebiet in sprachlichen Zusammenhang bringt. Bei Erklärung des Namens Gambrivius zeigt sich wieder die Wirkung von Aventins Vorbild, da auch Althamer die Namen Gemper und Kemper anführt. Weiter bringt er diesen Namen mit Sicambri und einem Kloster Gambreu in Verbindung.

Althamers Kommentar bildet die Vorlage für ein Büchlein, welches das deutsche Altertum zuerst auf dem Gebiete der schönen Litteratur behandelt, Burkhard Waldis' illustrierte Reimchronik „Ursprung und Herkommen der zwölff ersten alten König und Fürsten deutscher Nation, wie und zu welchen zeyten ir yeder regiert hat.“ [1]) Trotzdem sich der Verfasser in zahlreichen Randbemerkungen auf die Bibel, Plinius, Berosus, Tacitus u. a. beruft, läfst uns schon der erste Vers vermuten, dafs Althamers Buch seine eigentliche Quelle ist. Denn nur dort war zur Zeit, da Waldis seine Reime schrieb, die Identifizierung von Tuiscon und Ascenas zu finden; und Waldis beginnt mit dem Verse „Ascenas den man nennt Tuiscon.“ Bis zu unbedeutenden Einzelheiten hat Waldis von Althamer den Stoff zu seinen Versen entlehnt; ja selbst seine oben erwähnten Randbemerkungen bezeichnen nur die von diesem citierten Stellen aus der Bibel und den Klassikern.

Mangelt so dem Buche des Waldis die Originalität hinsichtlich des Inhalts, so erhält es auf der anderen Seite eine eigenartige Bedeutung dadurch, dafs es jene Nachrichten durch volkstümliche Bearbeitung aus der gelehrten Litteratur heraus vor ein gröfseres Publikum führt. Denn populär zu wirken, war die Waldissche Reimchronik berufen durch ihr volks-

[1]) 1543 erschienen.

tümliches Versmafs, durch ihren geringen Umfang und nicht zum wenigsten durch die grofsen Holzschnitte, welche in einer Ausgabe schwarz, in der anderen grob koloriert, den Text begleiten. Verse und Bilder führen uns als die „zwölff ersten alten König und Fürsten deutscher Nation“ fast lauter uns schon bekannte Persönlichkeiten vor: zunächst Ascenas-Tuyscon mit seinen acht Nachkommen, dann Ariovistus und Arminius; und nur den zwölften hat Waldis ohne Althamers Beispiel selbständig hinzugefügt, Karl den Grofsen.

Auf den Holzschnitten sind alle Herrscher von Mannus bis zu Karl dem Grofsen in Kleidung und mit Waffen des ausgehenden Mittelalters dargestellt; nur Ascenas trägt, wohl wegen seiner biblischen Herkunft, ein etwas phantastisch-altertümliches Gewand, das nach der Absicht des Zeichners jedenfalls ein orientalisches Kleid vorstellen sollte. Eine etwas über zwanzig Jahre später erschienene Wiederholung unseres Werkes,[1]) die den Waldisschen Text unverändert erhält, trägt in den Illustrationen dem veränderten Zeitgeschmack Rechnung. An die Stelle der groben, steiflinigen Figuren jener ersten Holzschnitte sind zierlichere, allerdings minder originelle und charakteristische Brustbilder in wenig stilgemäfser Umrahmung getreten. Hier ist Ascenas wie ein zeitgenössischer, orientalischer Fürst gekleidet; die anderen tragen zumeist stilisierte Römerrüstungen. Auf Mannigfaltigkeit sorgfältig gepflegter Bartformen scheint der Illustrator dieser späteren Auflage besonders Gewicht gelegt zu haben. Die Wappen, welche einigen Herrschern in der Originalausgabe beigegeben waren, sind auch in die veränderte Auflage übernommen worden; hier wie dort ist Arminius dadurch charakterisiert, dafs er das Haupt des Varus in der Hand hält. Von der Regel, nur die Porträts der einzelnen Herrscher zu geben, weicht der Illustrator der ersten Ausgabe nur in einem

---

[1]) Diese spätere Ausgabe ist der „Bayerischen Chronik“ des Aventinus von 1566 beigegeben und führt folgenden Titel: „Bildnufs oder Contrafactur der Zwölff ersten alten Teutschen, König und Fürsten, welcher Tugend und Thaten für andern gerümbt und gepreifst, und bey den Geschichtschreibern, wie auch in nachfolgenden Chronicken, gedacht wird, sampt kurtzer beschreibung jres Ursprungs und Herkommens, mit anzeigung zu was zeiten sie regiert und gelebt haben.“

einzigen Falle ab, indem er bei dem Bilde des Suevus — durch den begleitenden Text veranlafst — im Hintergrunde einen pflügenden Bauern darstellt. Der zweite Illustrator benutzt mehrere Stellen des Textes in dieser Weise: bei den vier ersten Königen bildet er im Hintergrunde die von Waldis als gleichzeitig erwähnten biblischen Ereignisse ab; und bei Gambrivius, dem der Text die Einführung des Bierbrauens zuschreibt, nehmen die im Hintergrunde angebrachten Zeichnungen auf diese Thätigkeit Bezug.

Dafs Gambrivius die Deutschen das Bierbrauen lehrte,

„Wie er solchs von Osiride
Gelernt hat, und von Iside,"

ist ein neuer Zug, den Waldis selbständig in die Darstellung eingeführt hat. Althamer erwähnt davon nichts; auch ist nach seiner Aufzählung Osiris gar nicht Zeitgenosse des Gambrivius, sondern seines Grofsvaters Istaevon. Burkhard Waldis hat den Gambrivius entweder unbewufst verwechselt oder bewufst identifiziert mit Gambrinus, der schon damals die Würde eines sagenhaften Bierkönigs inne hatte.

Über den Ursprung der Sage von Gambrinus sind die Ansichten geteilt; litterarische Belege aus älterer Zeit habe ich nirgends nachgewiesen gefunden. Ziemlich glaubwürdig ist die Ansicht, dafs Gambrinus eine entstellte Form des Namens Jan primus sei; es sei darunter Herzog Johann I. von Brabant (1251—1294) zu verstehen, welcher auf Bitten der Brauergilde von Brüssel das Patronat übernommen habe. Er soll im Versammlungssaal der Gilde abgebildet sein, im königlichen Purpurmantel auf dem Throne sitzend, die Krone auf dem Haupte, ein Glas voll schäumenden Bieres in der rechten Hand. Für die Entstehung des Namens Gambrinus aus Jan primus spricht die von Hans Sachs gebrauchte Form Jamprinius. Der Schwank, der mit diesem Namen beginnt,[1]) stammt aus dem Jahre 1553, und Sachs hat die einzelnen Angaben über die Herkunft der Bierbrauerei offenbar von Waldis

[1]) „Wer erstlich hat erfunden Bier
Und der vollen Brüder Thurnier."
Vom 15. November 1553 unterzeichnet.

übernommen. Der Name des Bierkönigs mufs ihm jedoch bereits anderswoher in ursprünglicherer Form bekannt gewesen sein. Denn es wäre sehr unwahrscheinlich, dafs er Jamprinius statt Waldis' Gambrivius eingesetzt haben sollte. Die niederländische Herkunft des Gambrinus scheint auch unserem Autor bekannt gewesen zu sein. Denn dadurch würde sich besser als durch blofsen Gleichklang der Namen erklären, dafs Waldis Gambrivius mit Gambrinus identifiziert. Für ihn ist Gambrivius — gemäfs Althamers Angabe — „König in Brabant, Flandern“; wenn er nun wufste, dafs Gambrinus in derselben Gegend geherrscht haben sollte, so konnten beide leicht in eine Person zusammenfliefsen.

Von Vandalus, dem Zeitgenossen des Altades, des zwölften Königs der Babylonier, springt die von Waldis aufgestellte Genealogie auf Ariovist über. Auch dieser Herrscher war in Althamers Kommentar erwähnt, und Waldis hat dorther die Verdeutschung seines Namens in „Ehrenvest“ entnommen. Aber Waldis geht hier über seine Vorlage hinaus und weicht auch von Aventinus und den anderen, die vorher von Ariovist berichtet haben, wesentlich ab. Sonst war Ariovistus immer — gemäfs Caesars Berichten — als ein raub- und raufllustiger, grofssprecherischer Heerführer geschildert worden, dessen prahlerische Reden vor dem Entscheidungskampfe mit dem Ergebnis desselben in keinem günstigen Verhältnisse standen. Waldis als erster unternimmt es, den Ariovist als Nationalhelden auf den Schild zu erheben. Er gesteht zwar zu, dafs er gegen die Römer nur mit geteiltem Erfolge gekämpft habe, wie ja das Kriegsglück stets wandelbar sei. Sonst aber weifs er von Ariovists Persönlichkeit, seinem Ansehen, seiner Tapferkeit, seinen Erfolgen nur Rühmliches zu berichten. Und während die gelehrte Litteratur sich auch weiterhin an Julius Caesar hält, dessen Darstellung nur hie und da leicht gemildert wird, bleibt in der schönen Litteratur Burkhard Waldis' Beispiel mafsgebend. Wo wir auf ihrem Gebiete dem Ariovist noch ferner begegnen werden — bei Moscherosch und bei Lohenstein —, spielt er seine rühmliche Rolle fort: in Ariovists Person ist seit Waldis ein zweiter Nationalheld neben Arminius erstanden.

In seinen Versen auf Arminius, der ja schon vor ihm als Nationalheld anerkannt und gepriesen war, begnügt sich Waldis wiederum mit der Wiedergabe der Althamerschen Nachrichten zum Lobe des Cheruskerfürsten, welche sich auf die bekannten Stellen bei Tacitus, Florus, Velleius Paterculus und Suetonius stützen.

Als Schlufs folgt dann noch die Verherrlichung des gröfsten unter den späteren deutschen Herrschern, Karls des Grofsen. Wir werden uns jetzt kaum noch wundern, den grofsen König des achten nachchristlichen Jahrhunderts als letzten der „zwölff ersten alten Fürsten und König deutscher Nation" die Reihe abschliefsen zu sehen, die mit einem Zeitgenossen „Nymbrots" begonnen hatte. Die nähere Betrachtung des Büchleins hat uns gezeigt, dafs die vaterländische Tendenz vor allem den Verfasser bestimmt. Und wenn nur diese seine Hauptabsicht gewahrt bleibt, so wagt er leicht auch einen Sprung über viele Jahrhunderte hinweg. So schliefst er, als die Reihe der Taciteischen Namen erschöpft ist, an Vandalus den Ariovistus an und geht von Arminius zu Karl dem Grofsen über.

Trotzdem wäre es wohl falsch, anzunehmen, dafs Waldis etwa gegenüber der wissenschaftlichen Stichhaltigkeit seines Werkes gleichgültig gewesen wäre. Eine solche Anschauung wäre unvereinbar mit der von Waldis angewandten Methode, einem wissenschaftlichen Werke, wie Althamers Kommentar zur „Germania", bis zu geringen Einzelheiten genau zu folgen und sogar noch die Citate aus den klassischen Autoren in Randbemerkungen beizufügen. Dieses Verfahren weist vielmehr darauf hin, dafs Waldis — wie von einem gelehrten Manne in jenem gelehrten Zeitalter von vorneherein zu vermuten war — sein Werk auch auf wissenschaftliche Beurteilung berechnet hatte. Jene von uns besprochenen Willkürlichkeiten werden in damaliger Zeit weniger störend empfunden worden sein, als dies bei wissenschaftlicher Betrachtung heute der Fall ist. Jedenfalls steht die Thatsache fest, dafs die Zeitgenossen des Autors seinem Buche eine wissenschaftliche Schätzung zu teil werden liefsen.

Es fehlt zwar an Besprechungen und kritischen Äufserungen darüber in der gleichzeitigen Litteratur völlig; wenigstens ist

uns nichts derartiges erhalten. Doch sahen wir bereits, dafs eine zweite Ausgabe der Waldisschen Verse mit neuen Illustrationen der grofsen bayerischen Chronik des Aventinus beigegeben wurde. Diesen Platz konnte man nur einem Werke anweisen, dem man auch wissenschaftliche Berechtigung zuerkannte.

Im gleichen Sinne als beweiskräftig darf auch der Umstand gelten, dafs Mathias Holtzwart die Verse des Waldis in lateinische Hexameter übertrug, die er mit grofsenteils anders woher entnommenen Bildern im Jahre 1573 unter dem Titel „Eikones cum brevissimis descriptionibus duodecim primorum etc. veteris Germaniae heroum" veröffentlichte. Einer Wiederholung dieser Arbeit, welche er im Jahre 1581 als Anhang zu seiner „Emblematum tyrocinia" erscheinen liefs, sind neben den lateinischen auch des Waldis deutsche Originalverse beigegeben. Die lateinischen und deutschen Verse finden sich wieder abgedruckt in den „Memorabilia mundi" des Mathias Quad.[1]) Letzterer kennt bereits den Dichter der Originalverse nicht mehr, sondern erwähnt als Quellen, aus denen er schöpfte, nur Aventins Chronik und die Übertragung Holtzwarts.

Ein weiterer Beweis dafür, wie ein bedeutender, gleichzeitiger Gelehrter das Büchlein des Waldis schätzte, ist uns in den „Migrationes gentium" von Wolfgang Lazius[2]) erhalten. In diesem grofsen, sehr gelehrten Werke sind die Bilder des Tuiscon und des Eusterwon aus der Originalausgabe von Waldis' „Ursprung und Herkommen" reproduziert, um den Typus der „Aborigenes" bezw. der „Gallograeci sive Galatae" zu veranschaulichen. Und auch im Texte hat sich Lazius von Waldis beeinflussen lassen. Denn die im ersten Buche ausgesprochene Identifizierung des lateinischen Tuiscon mit dem Aschenaz[3]) der Bibel war bis dahin, wie wir gesehen

---

[1]) Gedruckt zu Köln 1601.

[2]) 1555 erschienen.

[3]) Lazius schreibt Aschenas oder Aschaenas. Die bei dem Pseudo-Berosus gebrauchte Form Ascanius veranlafst ihn zu der Vermutung, dieser uralte biblische Name möchte im anhaltischen Fürstenhause noch erhalten sein.

haben, nur bei Althamer und Waldis zu finden. Dafs er aber den Althamerschen Kommentar benutzt habe, geht wenigstens aus keiner der zahlreichen Randnoten hervor, in denen er seine Quellen anzugeben pflegt. Anfangs glaubte ich, einen Zusammenhang mit Althamer annehmen zu müssen, weil beide unter den Beweisgründen für die Abstammung der Deutschen von Aschenaz erwähnen, dafs in der hebräischen Sprache die germanischen Völker mit Aschenaz bezeichnet werden. Doch mufste dies dem Lazius als gelehrtem Kenner des Hebräischen auch ohnedies aus der talmudistischen Litteratur bekannt sein.

Mathias Holtzwart kannte zwar beide Ausgaben der Waldisschen Reimchronik, wie er in der Widmung vor der Ausgabe seiner „Eikones“ von 1573 ausdrücklich bezeugt.[1]) Trotzdem entnahm er seine Illustrationen keiner von beiden, sondern dem oben genannten Werke des Wolfgang Lazius. Veranlassung hierzu mögen wohl die zwei Bilder gegeben haben, welche Lazius aus der ersten Ausgabe der Reimchronik übernommen hatte. Die neuen Illustrationen der zweiten Auflage haben Holtzwart angeregt, auch bei seinen Bildern im Hintergrunde Ereignisse anzudeuten, welche im begleitenden Texte erwähnt sind. Auch die Wappen und noch einige andere Einzelheiten sind von den Originalzeichnungen entnommen und den fremden Illustrationen beigefügt.

Unter Benützung eines sehr grofsen Materials an gelehrten Schriften unternahm es Jakob Schopper, eine umfassende, gründliche „Chorographie und Histori Teutscher Nation“ abzufassen, die er im Jahre 1582 zu Frankfurt a. M. im Druck erscheinen liefs. Geistliche und weltliche Schriften,

---

[1]) Mittler (Nachwort zur Ausgabe von Waldis' „Klagelied Herzog Heinrichs von Braunschweig“. Cassel 1855) scheint Holtzwarts Werk, obwohl er beide Ausgaben nennt, nur in der Ausgabe von 1581 gesehen zu haben. Er schreibt nämlich, dafs bei der Wiedergabe der Waldisschen Verse nirgends — eine Anmerkung unter Tuiscons Bilde bei Holtzwart ausgenommen — der Verfasser genannt werde. Holtzwart nennt jedoch Waldis als Autor in jenem Widmungsschreiben an Burkard Waldner von Frundstein, mit welchem er die Ausgabe von 1573 einleitet. Die Widmung ist, wie die ganze Ausgabe, lateinisch.

poetische und historische Werke aus alter und neuer Zeit sind ihm bekannt und werden von ihm häufig und fast ohne Unterschied hinsichtlich ihrer Beweiskraft citiert.

Fast zwei Drittel der Chronik sind der „Historia Ecclesiastica“ Deutschlands gewidmet. Aber nicht nur die Ökonomie des Werkes, sondern auch seine Tendenz läfst den Verfasser als Theologen erkennen; denn auf jeder Seite tritt uns deutlich das Bestreben entgegen, in allen Ereignissen das Walten der göttlichen Macht und Gerechtigkeit nachzuweisen. Damit geht natürlich für die Darstellung der älteren Zeit ein starkes Überwiegen der biblischen Nachrichten Hand in Hand.

Sogleich im ersten Kapitel „Von der Teutschen ursprung und anfängern“ finden wir denn auch die biblische Erzählung in ausgiebigem Mafse verwertet. Daneben beruft sich der Verfasser sowohl auf Tacitus und Berosus als auch auf Nauclerus, Aventinus und endlich Althamer. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Fassungen der einschlägigen Stellen bei den genannten Autoren kommen für Schopper nicht in Betracht. Er betont nur die gemeinsamen Punkte und findet alle Darstellungen in guter Harmonie. So hatte er auch schon in der Vorrede bezüglich der Echtheit der Berosianischen Fragmente geäufsert: „Und dafs ich auch etwas darzu sage, so ist warlich das, was ich aufs ihm von den Teutschen anziehen wirdt, der Warheit nicht unehnlich. Denn viel andere Scribenten ihm hierinnen zustimmen, und solches auch der heutige Augenschein bezeuget, wie wir denn baldt hören wöllen“.

Althamers Auffassung gemäfs sieht auch Schopper den Tuiscon und Ascenas für die gleiche Person an. Diese Meinung sucht er dadurch noch besonders zu bekräftigen, dafs er die beiden Namen auch sprachlich für einerlei erklärt. Nach seiner Ansicht ist für Ascenas, „dieweil die Teutschen pflegen offtermals die Namen abzubrechen“ die kürzere Nebenform Ascon in Gebrauch gekommen. Aus „der Ascon“ sei dann Dascon, Discon, Duiscon und endlich Tuiscon geworden. Diese höchst absonderliche Etymologie des Namens Tuiscon hat gleichwohl ihre Anhänger gefunden und so lange nachgewirkt, dafs noch in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahr-

hunderts ein Historiker ihrer zu gedenken Veranlassung nimmt,[1]) allerdings um sie mit anderen oberflächlichen Kombinationen als unbrauchbar und sinnlos abzuweisen. Vom Namen Tuiscon leitet Schopper dann den Volksnamen der „Teutschen" ab; dafs er hierbei eine Zwischenform „Tuitschen" ansetzt, dürfte wohl auf einer Reminiscenz aus Aventinus beruhen, der den deutschen Stammvater Tuitsch nannte.

Der bayerische Historiker bildet auch die Hauptquelle für den ferneren Inhalt dieses ersten Kapitels. Zunächst sind dorther die Namen von Tuiscons zwanzig Gefährten entnommen; und zwar ist es die lateinische Ausgabe der „Annales ducum Boiariae", aus der Schopper schöpft. Denn nur hier findet sich die Zahl zwanzig, während in der deutschen Ausgabe der „Bayerischen Chronik" die Anzahl auf achtundzwanzig erhöht ist. Auch hätte es Schopper, wenn er die Namen und die dazugehörigen Notizen der „Chronik" entnommen hätte, auffallen müssen, dafs dort unter Tuiscons Gefährten ein Asch oder Ascha — „haist latein Ascanius. die heilig schrift nent in Askenest" — erwähnt wird, was zu seiner Darstellung nicht pafst, da er diesen letzten Namen ja mit Tuiscon als identisch ansieht.

Indem Schopper sich dann zu Tuiscons Nachkommen wendet, deren Reihe er nur bis zu Suevus verfolgt, stellt er gegen Aventinus im Anschlufs an Althamer die Taciteische Genealogie wieder her, welche Ingewon, Istewon und Herminon als Brüder aufführt. Da jene beiden „on Kinder abgestorben" seien, sei dann das ganze Reich an Hermann — so nennt er Herminon nach dem Beispiel Aventins — und seine Nachkommen gefallen. Wir finden auch hier wieder die schon von Aventin gerühmten Verdienste Hermanns um die kriegerische Organisation und Tüchtigkeit seines Volkes. Dieses habe ihn zum Danke dafür unter die Götter gerechnet und ihm viele Standbilder gesetzt, denen an seiner Statt göttliche Ehren erwiesen wurden. Die genaue Beschreibung dieser Standbilder Hermanns läfst uns erkennen, dafs Schopper vermutlich die

---

[1]) D. Ph. E. Bertram in seiner Geschichte des Hauses und Fürstentums Anhalt (fortgesetzt von M. J. C. Krause), Halle 1780, Band I, S. 78.

Rolandfiguren als Bilder Hermanns aufgefaſst hat. Auch das von Karl dem Groſsen zerstörte Volksheiligtum der Sachsen, das schon Aventinus dem Herimannus geweiht hatte, faſst Schopper in gleicher Bedeutung auf. Doch deutet er wenigstens den zweiten Bestandteil des Wortes Irminsul richtig, wenn er schreibt: „diese Bildnuſs, welche sie verehrten, hieſse Hermansaul, das ist, deſs Hermanni Saul oder Bildnuſs.“ Der bayerische Chronist dagegen hatte Irminsul als Hermanssaal, einen dem Herimannus geweihten Tempel, gedeutet. Zu Hermanns weisen und nützlichen Anordnungen soll auch das Verbot des Anbaus und der Einfuhr von Wein gehören; sonderbarerweise verlegt aber Schopper gerade in seine Zeit die von anderen Autoren erst später angesetzte Einführung der Bierbrauerei durch Osyris und Isis.

Im zweiten Kapitel behandelt Schopper die Namen des deutschen Volkes bei den verschiedenen älteren und neueren ausländischen Schriftstellern. Er führt als solche an: Teutschen, Theutones, Germani, Allemanni, Tungri, Galli, Scythae, Celtae, Sarmatae u. a. Über Entstehung und Bedeutung dieser Namen werden mannigfache, teilweise recht abenteuerliche Hypothesen zusammengetragen.

Den Rest der „Historia naturalis“, wie Schopper den ersten Teil seiner Chronik nennt, bilden weitläufige Abhandlungen über Deutschlands Geographie, Bodenbeschaffenheit, Völkerkunde u. s. w.

Der zweite Teil „Historia moralis“ beginnt mit einer Beschreibung der alten deutschen Sitten nach der „Germania“ des Tacitus. Mit patriotischem Stolze wiederholt Schopper das Lob der mannigfachen deutschen Tugenden. Doch stöſst er manchen frommen Seufzer über die spätere Verschlimmerung der deutschen Sitten aus. Der fromme Theologe sieht darin natürlich ein Werk des bösen Teufels, welcher Macht über die Deutschen gewonnen habe, weil sie von den gottgefälligen Vorschriften und Ermahnungen ihres Urahnherrn Japhet abgewichen seien. Die Macht des Erbfeindes der Menschheit, die nunmehr gar weit um sich gegriffen habe, zeigt aber ihre ersten Wirkungen schon in älterer Zeit, da ja Tacitus bereits von der unmäſsigen Völlerei, der unbezähmbaren Spielleiden-

schaft und der abergläubischen Wahrsagerei der Deutschen Kunde giebt. Vor diesen alten und vielen später eingeschlichenen Lastern verwarnt unser Autor seine Leser wiederholt ernstlich unter Hinweisen auf viele einschlägige Stellen der heiligen Schrift. Auf die Trunkenheit kommt er, nachdem er inzwischen anderes abgehandelt hat, am Ende des zweiten Teils in einem besonderen Schlufskapitel nochmals zurück, um ja recht eindringlich von diesem Laster abzumahnen.

Der dritte und letzte, bei weitem umfangreichste Teil von Schoppers Werk, die „Historia ecclesiastica", handelt von der Geschichte des christlichen Glaubens in Deutschland. Als Einleitung hierzu geht ein kurzes Kapitel „Von der uralten Teutschen Abgötterei in der Heydenschafft" voraus.

Tuiscon selbst trägt nach Schoppers Ansicht einen Teil der Schuld daran, dafs die Deutschen vom wahren Gottesglauben abwichen. Denn Tuiscon habe zwar seinem Volke den wahren Glauben an einen einigen, unsichtbaren Gott gepredigt, in welchem er von seinen Vorfahren unterwiesen worden war; er habe auch sonst sein Volk „viel Gottseelige sachen" gelehrt. Aber er sei von den göttlichen Satzungen abgewichen, indem er in Deutschland an vielen Orten Altäre errichtet habe, an welchen er und sein Volk Opfer darbrachten, während doch nach den Satzungen des alten Testaments Gott nur an einem einzigen Orte, nämlich auf dem von Noah errichteten Altare, Opfer empfangen wollte. Dies ist eine theologische Erfindung Schoppers, die er zu seinem Zwecke nach der Erzählung von Thare im ersten Buche Mosis erdichtet hat. Nach einem Exkurse über Abgötterei im allgemeinen zählt Schopper die einzelnen Götter der alten Deutschen auf. Als erste Phase der Abgötterei setzt er die von Caesar überlieferte Verehrung von Sonne, Mond und Feuer an. Erst später seien die ausländischen Abgötter in Aufnahme gekommen, deren Kult Tacitus bezeugt. Nach dem Beispiele Aventins sieht auch Schopper den Mars und Herkules nur als die nach ihrem Tode vergötterten deutschen Könige Marsus und Herkules Alemannus an. Aufserdem will er auch noch den Mercurius mit Hermann identifizieren, da Mercurius dem griechischen Hermes entspreche und dieser Name stark an Hermann anklinge. Diese

Annahme stimme auch zur Nachricht des Abbas Urspergensis, dafs die Sachsen sonderlich den Mercurium geehrt haben; denn bei den Sachsen habe ja das Heiligtum des Hermannus gestanden, welches Kaiser Karl später zerstörte. Von Isis, Tanfana, Vulcanus u. a. thut er kurz Erwähnung, ohne Neues hinzuzufügen. Auch die Erklärung des Namens Herthus (so für Nerthus) als „Erdtrich“, Tuiscons Mutter, kennen wir schon von Aventinus.

Den Schlufs der Nachrichten vom deutschen Heidentum bilden die Taciteischen Mitteilungen von der Wahrsagerei und die Aventinischen vom Orden der Druiden, die ursprünglich in Frankreich und später auch in Deutschland des Priesteramtes gewaltet haben. Der überwiegende Einflufs, den die Schriften des bayerischen Chronisten auch auf Schoppers Darstellung jener ältesten Epoche ausgeübt haben, ist trotz der Benutzung anderen Materials unverkennbar.

Der grundgelehrte Kommentar zur „Germania“ von Michael Beuther[1]) bietet zwar für unsere Untersuchung nichts wesentlich Neues, verdient aber gleichwohl in diesem Zusammenhange Erwähnung wegen der darin enthaltenen Auslassungen über den Pseudo-Berosus.

Beuther kennt gar wohl die Zweifel des Beatus Rhenanus und anderer Gelehrten an der Echtheit der vom Annius herausgegebenen Fragmente. Gleichwohl kommt er selbst zu dem Schlufs, ihnen Geltung beizumessen, und hierbei giebt für ihn der Umstand den Ausschlag, dafs in jenen Fragmenten sich Stellen befinden, welche Josephus, Tatianus und Theophilus aus dem Berosus angeführt haben. Dafs für einen Fälscher nichts einfacher war, als gerade jene Citate seiner Fälschung einzufügen, ist ihm sonderbarer Weise nicht aufgefallen. Vielleicht hat den jüngeren Beuther, den Herausgeber des Kommentars, eine derartige Erwägung veranlafst, an der betreffenden Stelle in einer Randnote anzumerken, dafs solcher citierten Stellen doch nur wenige seien. Bei der Stelle von den drei Söhnen des Mannus kommt Beuther nochmals auf die Berosus-Frage zurück. Weil in jenen umstrittenen Frag-

---

[1]) 1594 zu Strafsburg von Joh. Mich. Beuther herausgegeben.

menten Istevon nicht genannt werde, und die beiden anderen nicht als Söhne des Mannus bezeichnet werden, so will Beuther folgern, dafs die Fragmente schon vor Tacitus bestanden haben. Dieser an und für sich wenig überzeugenden Begründung gegenüber ist auch noch darauf hinzuweisen, dafs der Name Istevon in den Fragmenten allerdings genannt wird, und zwar in dem kurzen Verzeichnis der Nachkommen Tuyscons im zweiten Buche; er fehlt nur in der ausführlicheren Darstellung des fünften Buches. Aber gerade jene kurze Aufzählung kann ihre Taciteische Herkunft kaum verleugnen. Von nicht geringer Bedeutung für Beuthers Entscheidung zu Gunsten der Berosianischen Fragmente dürfte die Übereinstimmung mit der Bibel gewesen sein. Wenigstens erkennen wir eine solche Absicht, wenn der Autor sich an anderer Stelle äufsert, die Gründe des Tacitus für die Autochthonenschaft der Deutschen wären allerdings hinlänglich stichhaltig, wenn nicht die Bibel etwas anderes lehrte.

Weniger Vertrauen als dem pseudo-berosianischen Texte schenkt Beuther den von Annius unter eigenem Namen hinzugefügten Anmerkungen. Diese pflegt er vielmehr meist ironisch einzuführen, unter Wendungen wie: „Annius fabelt nach seiner Weise“ u. a. Dafs ein gelehrter Mann wie Beuther zu solchem Spott Recht und Veranlassung hatte, mufs man zugestehen angesichts der Versuche des Annius, Namen wie Alemanni und Gambrivius in hebräische, scythische und aramäische Bestandteile zu zerlegen.

Auch sonst geht Beuther mit anerkennenswerter Kritik vor. Er unterscheidet z. B. bei Tuiscon die Auffassung Althamers, nach der Tuiscon und Aschenaz ein und dasselbe ist, von der pseudo-berosianischen, welche ihn als einen Sohn Noahs gelten läfst. Schopper hatte diesen Unterschied nicht bemerkt. Auch lehnt sich Beuther als erster gegen den von Aventinus eingeführten und seither mehr und mehr in Aufnahme gekommenen Brauch auf, viele Namen von Städten, Dörfern, Klöstern u. dgl. wegen oberflächlicher Ähnlichkeit auf Tuiscon und andere uralte Namen zurückzuführen. Alle jene Orte seien viel zu jung, als dafs man sie mit jenen in die älteste Zeit gehörigen Personen in Zusammenhang bringen dürfte.

In etwas veränderter Gestalt geschieht der Aschenaz-Legende Erwähnung in Rollenhagens „Froschmäuseler.“[1]) Die Anfangsverse des zweiten Kapitels lauten:

„Da Aschanes mit seinen Sachsen
Aus den Harzfelsen ist gewachsen,
War mitten in dem grünen Wald
Ein springends brünlein süfs und kalt“ u. s. w.

Nach Goedekes Anmerkung[2]) sollen sich diese Verse auf eine alte Sage beziehen, „wonach der erste König der Sachsen, Aschanes oder Ascanius, aus dem Harzfelsen mitten im Walde bei einem Springbrunnen hervorgewachsen sein soll.“ Die Nachricht von dieser alten Sage entnahm Goedeke der „Deutschen Mythologie“ von Jacob Grimm.[3]) Einen litterarischen Nachweis für diese Sage giebt Grimm nicht an. Man darf wohl erwarten, dafs eine Spur davon sich in einem jener Werke finden lassen müfste, welche sich speziell mit der Geschichte des askanischen Fürstenhauses beschäftigen. Ich habe jedoch in solchen Schriften vergeblich gesucht; und auch der oben bereits einmal erwähnte Historiker Bertram, der das einschlägige Material genau kennt und mehrere abenteuerliche Hypothesen über die Herkunft der Askanier verzeichnet, weifs von jener alten Sage nichts. Deshalb dürfen wir wohl annehmen, dafs Grimm die Sage erst aus jenen Versen Rollenhagens geschöpft habe, welche Goedeke dann wieder mit Grimms Worten erklärte. Ja, dieser Satz der „Mythologie“ ist eigentlich nur eine fast wortgetreue Prosa-Übertragung jener Verse aus dem „Froschmäuseler.“ Wie Rollenhagen zum Inhalt seiner Verse kam, ist aber auch ohne Annahme einer alten Sage leicht erklärlich. Denn einerseits war schon längst Aschanes mit dem erdentsprossenen Tuiscon identifiziert worden; andererseits war derselbe Aschanes oder Ascanius von Lazius schon mit dem sächsischen Fürstenhause der Askanier in Zusammenhang gebracht worden. Und eben gerade zur Entstehungszeit des „Froschmäuselers“ hatte ein anderer Autor, namens

[1]) 1594 erschienen.
[2]) In seiner Ausgabe des „Froschmäuselers“, Leipzig 1876.
[3]) Hier ist sie erst in der zweiten Auflage (1844) erwähnt.

Reusner,[1]) jenen von Lazius angedeuteten Zusammenhang nochmals mit aller Bestimmtheit ausgesprochen. Reusner giebt auch ausdrücklich an, dafs Ascanas sich schliefslich am Harze niedergelassen habe, wo seine Nachkommen, die Askanier, bis auf den heutigen Tag verblieben seien.

Auch eine weitere Konjektur Jakob Grimms dürfte sich nach den Ergebnissen unserer Untersuchung berichtigen lassen. In den Nachträgen zur „Mythologie“ erwähnt Grimm die Anwendung des Namens Aschkenas für Deutschland und die Deutschen in der „gemein und gelehrtjüdischen Sprache“. Und er fügt hinzu: „Die Rabbiner mögen doch dabei Rücksicht genommen haben auf eine ihnen zu Ohr gekommene Ableitung der Deutschen von einem Stammherrn Askanius oder dem trojanischen.“ Dieser Annahme fehlt die Voraussetzung, nachdem wir nachgewiesen haben, dafs Aschanes seine Stellung nicht einer alten Sage, sondern einem Gelehrten des sechzehnten Jahrhunderts verdankt. Wie wir sahen, beruft sich ja Althamer bei Einführung des Namens Aschanes gerade auf dessen Anwendung bei den „Talmudisten.“

Auch in der 1597 erschienenen Weltchronik von Johann Konrad Meckern von Balgheim finden wir die uns bekannten Nachrichten von der Herkunft und Urgeschichte der Deutschen in fast unveränderter Form vor. Die Quelle seiner kurz gefafsten Nachrichten ist Aventinus. Nur die erste Erwähnung der Deutschen weicht von ihm ab, indem sie die Abstammung von Ascanes konstatiert, den Meckern aber offenbar nicht für identisch mit Tuiscon hält. Unabhängig von dieser Stelle heifst es bald darauf: „Es soll auch umb dise zeyt Thuisco mit 20 Fürsten aus Armenia in Europam vom flufs Tanais bifs an Rheyn gezogen und der erste König der Teutschen worden sein.“ Von hier an ist die Abhängigkeit von Aventinus unverkennbar.

Auf Aventinus deuten desgleichen die dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts noch angehörigen, wenn auch erst 1601 im Druck veröffentlichten Lieder in Theobald Hocks seltenem Büchlein „Schönes Blumenfeld“ zurück, die deutsches Altertum

---

[1]) Basilicon opus genealogicum catholicum. 1592.

besingen. Max Koch hat in seinem Neudruck dieses Buches[1]) bereits den engen Zusammenhang dieser recht steifen, unpoetischen Reimereien mit dem Texte der „Bayerischen Chronik“ nachgewiesen. Ich möchte seine Untersuchung nur in einem Punkte ergänzend berichtigen. Koch vermifst bei Aventinus den Anhaltspunkt für „Hocks auffallende Behauptung, jeder deutsche Fürst müsse die deutsche und wendische Sprache sprechen können“. Dies ist allerdings nicht der „Bayerischen Chronik“ entnommen; doch ist die Quelle nicht so weit zu suchen, wie Koch annimmt. Wir lesen in Aventins „Deutscher Chronik“ bei der Erzählung von der babylonischen Sprachverwirrung:[2]) „Wie vil zungen aber aus dieser einigen erwachsen, kan man nicht leichtlich sagen, dann man alle ding nit so genau forschen noch wissen sol. Der meist teil sagt, das ir 72, nach der fürsten zal, so Moses erzelet, gewesen sein, des Sems 27, des Chams 30 und des Japhets 15. Die fleifsigen machen 74, tun noch zwên fürsten in Mose hinzu. Etlich geben unserm Tuisconi zwô sprachen, die windischen und die teutschen; dann die zwô seind alweg durch einander vermischt gangen, auch vor Christo und ée das Troia zerstört ward. Darumb es von keiser Carl IV. und von stenden des reichs gesetzt und gebotten warde, das ein jeder teutscher fürst dise zwô sprachen lernen und künden solt.“ Diese Stelle liegt der zweiten und dritten Strophe von Hocks Gedicht „Von Ursprung der deutschen Sprach“[3]) zu Grunde und ist darin ebenso genau nachgebildet, wie dies Koch für mehrere Stellen der „Bayerischen Chronik“, die in andern Gedichten Hocks benutzt sind, nachgewiesen hat.[4])

---

[1]) Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. No. 157—159. Halle a. S. 1899.

[2]) Ausgabe der bayerischen Akademie der Wissenschaften (München 1881), Bd. I, S. 330.

[3]) No. 88 des „Blumenfelds“, Neudruck S. 128 ff.

[4]) Neudruck, S. XLIX f.

III.

Das siebzehnte Jahrhundert.

Das Verdienst, zuerst in wissenschaftlicher Weise ein Bild von dem alten Deutschland und seinen Bewohnern entworfen zu haben, gebührt dem grofsen holländischen Gelehrten Philippus Cluverius. Seine „Germania“[1]) vereinigt ein aufserordentlich grofses, man kann vielleicht sagen, das vollständige Material der Nachrichten aus der alten Litteratur über Deutschland. Und trotz dieser bewunderungswürdigen Reichhaltigkeit gewährt das Werk durchgehends den Eindruck systematischer Anordnung und methodischer Verwertung des Stoffes. Damit verbindet Cluverius eine scharfe Kritik gegen die oberflächlichen Hypothesen und unwissenschaftlichen Fabeleien, die er bei vielen Gelehrten seiner Zeit vorfand.

Seiner kritischen Betrachtung kann der Pseudo-Berosus nicht stand halten. Cluverius spricht es mit Sicherheit aus, dafs jene Fragmente eine Fälschung des Annius Viterbiensis seien. Ebenso giebt er dem Trithemius Schuld, eine in jener Zeit vielfach für echt gehaltene und benutzte Schrift einem Mönch Hunibaldus untergeschoben zu haben; aus dieser Fälschung stammte die Ableitung einiger deutschen Stämme von den Trojanern. Diesen und andere Versuche, einzelne Völkerschaften Deutschlands auf recht alte Volksstämme direkt zurückzuführen, fertigt Cluverius kurzer Hand ab. Einer eingehenden Widerlegung würdigt er nur die Behauptung des

[1]) Philippi Cluverii Germaniae Antiquae Libri tres. Lugduni Batavorum. Apud Ludovicum Elzevirion. Anno MDCXVI. Unsere Ausführungen befassen sich nur mit Teilen des ersten Buches. Die beiden letzten Bücher sind lediglich geographischen Inhalts.

französischen Gelehrten Bodinus, die Deutschen seien Abkömmlinge der Gallier, welche ihrerseits von den Griechen stammten. Cluverius sieht diese Ableitung als Ergebnis nationaler Eitelkeit an. Da er aber den Bodinus sonst als scharfsinnigen und verdienstvollen Gelehrten anerkennt, so nimmt er sich die Mühe, dessen einzelne Beweisgründe sorgfältig zu untersuchen und zu widerlegen. Nachdem er alle Hypothesen über den Ursprung der Deutschen, die zu seiner Zeit geglaubt wurden, als nicht stichhaltig nachgewiesen hat, trägt er seine eigene, scharfsinnig begründete Ansicht vor. Mit Überraschung vernehmen wir ein noch heute unveraltetes Ergebnis seiner Forschung: die Hauptvölker Europas sind urverwandte Nationen, die in grauer Vorzeit aus ihrer gemeinsamen, asiatischen Heimat in ihre europäischen Wohnsitze eingewandert sind.

Dies Resultat erhalten wir freilich mit einer starken Beimischung biblischer Bestandteile, wie denn überhaupt unserem Autor bei aller Objektivität ein ganz unbedingter Bibelglaube eigen ist. Er leitet seine Untersuchung über den wahren Ursprung der Deutschen mit den bekannten Worten des Tacitus ein, aber nur, um sich sogleich dagegen auf die Bibel zu berufen. Die Taciteische Erzählung vom erdentsprossenen Tuisto bezeichnet er richtig als eine von jenen Ursprungssagen, die bei vielen heidnischen Völkern geglaubt wurden. „Wir aber", fährt er fort, „die wir die heilige Schrift als einzige Wahrheit anerkennen und die heilige christliche Religion bekennen, wissen wohl, dafs ein einziger erster Mensch in Asien von Gott geschaffen wurde und von diesem alle übrigen Sterblichen abstammen, und dafs sie, nachdem alle aufser der einen kleinen Familie des Noah in der Flut untergegangen waren, nach der Flut von Noah, seinen Söhnen und Enkeln wieder von Asien über alle Erdteile zerstreut worden sind." Auf dieser Grundlage fufsend, ist er sicher, im ersten Buche Mosis den wahren Stammvater der Deutschen aufzufinden. Eine genaue Musterung aller in der Völkertafel der „Genesis" aufgeführten Namen läfst ihn schliefslich zu dem Ergebnis kommen, dafs Aschenazes der Stammvater aller „Celten" sei. Unter Celten fafst Cluverius fünf Völker zusammen: Illyrier, Germanen, Gallier, Hispanier und Britannen. Für die Urverwandtschaft

dieser Völker führt er dann, auch hierin der heutigen Wissenschaft verwandt, weitgehende sprachliche Übereinstimmungen an.

Den Aschenaz hat Cluverius also vom Stammvater der Deutschen zum gemeinsamen Ahnherrn aller Völker von Nord- und West-Europa erhoben. Den Tuiscon aber streicht er wieder aus der biblischen Genealogie, in welche ihn der Pseudo-Berosus aus der deutschen Sage eingeschwärzt hatte. Er verspottet die abenteuerliche Hypothese, mit welcher Schopper beide Namen auch sprachlich zu identifizieren versucht hatte. Er weist zuerst darauf hin, dafs die Form „Tuyscon" nur der Fälschung des Annius eigen sei, während man bei Tacitus „Tuisto" lese. Sodann macht er aber auch gegen diese gut überlieferte Lesung kritische Bedenken geltend. Er nimmt eine durch einen Schreibfehler herbeigeführte Umstellung von t und s an, so dafs die von Tacitus gewollte Form „Tuitso" gelautet hätte. Dieses Wort entspreche buchstäblich dem neueren „teutsch" und sei ein abgeleitetes Adjektivum aus dem wirklichen Namen des Gottes Teuto, von dem die Germanen ihren Ursprung genommen haben wollten. Teuto aber sei niemand anders als Mercurius, dessen Kult bei den Deutschen durch Tacitus bezeugt sei; denn auch bei den alten Ägyptern führe Mercurius den Namen Theut. Teuto und Theut seien aber nicht nur miteinander identisch, sondern auch mit dem griechischen Ζεύς, ferner mit Θεός und dem lateinischen Deus. Auf diesem Wege gelangt Cluverius endlich dazu, unter Tuisto den wahren, biblischen Gott zu verstehen, der bei den deutschen Vorfahren von jeher verehrt worden sei. Mit dieser Auslegung stehe auch die weitere Nachricht des Tacitus im Einklang, dafs Mannus Tuistos Sohn sei; denn das deutsche Wort „Mann" entspreche in seiner Bedeutung völlig dem hebräischen „Adam", und dieser sei nach der Bibel von Gott selbst erschaffen worden. Um aber auch für die drei Söhne des Mannus biblische Urbilder nachweisen zu können, stellt Cluverius eine neue Hypothese auf. Er nimmt nämlich an, dafs in der Erinnerung des Volkes eine Verwechselung eingetreten sei zwischen dem ersten Stammvater der Menschheit und dem Vater aller nach der Sintflut lebenden Menschen. Infolge dieses Irrtums seien Ingaevon und seine beiden Brüder, die eigentlich Sem,

Cham und Japhet entsprächen, für Söhne des Mannus gehalten worden.

Auch auf dem Gebiete der germanischen Mythologie leitet Cluverius eine neue Epoche ein. Wir haben bei allen früheren Autoren über den Glauben der Deutschen nur die Nachrichten der römischen Schriftsteller wiederholt gefunden. Cluverius schöpft als erster aus den Werken des Paullus Diaconus, Beda, Saxo Grammaticus u. a. und bringt daraus Stoff zur germanischen Mythologie in ursprünglicher Gestalt anstatt in römischer Umformung bei.[1]) Hier begegnen uns zuerst wieder die Namen Wotan, Frea, Ostara, wir hören vom Tempel und den Götterbildern in Upsala. Aber die christliche Tendenz, die wir schon bei Besprechung der Ursprungssage kennen lernten, leitet den Forscher auch bei seinen mythologischen Betrachtungen. Mit Hilfe der gewagtesten Etymologien und anderer gewaltsamer Kombinationen sucht er die weitestgehenden Beziehungen zwischen den germanischen und fremden Mythologien nachzuweisen. Dadurch will er schliefslich alle Personen des deutschen Götterkreises auf Sonne, Mond und Feuer zurückführen. Und in dieser Dreiheit, deren alleinigen Kult bei den Germanen Julius Caesar überliefert hatte, erblickt er die Dreieinigkeitslehre, die nach den theologischen Anschauungen der Zeit schon Noah gelehrt haben sollte.

Im Gegensatz zu der tendenziösen Beeinflussung auf mythologischem Gebiet entfaltet Cluverius in den kulturgeschichtlichen Teilen seines Werkes seine ganze wissenschaftliche Objektivität. Und auch hier fügt er zu den schon von Aventinus und anderen zu Rate gezogenen klassischen Schriften zahlreiches Material aus späterer Zeit hinzu und vereinigt alles zu einer umfassenden Darstellung des Kulturzustandes im alten Deutschland. Mehrere Illustrationen, die dem Text beigegeben sind, sollen Aussehen, Kleidung und einige Gebräuche der deutschen Vorfahren vergegenwärtigen. Diese Bilder zeigen uns durchgängig Typen und Situationen eines einfachen, bedürfnislosen Naturvolkes und entsprechen dem Eindruck, den wir

---

[1]) Ganz vereinzelt war ein germanischer Götternamen bei Aventin gestanden: „Phrea, die teutsch Venus“.

aus der Lektüre von Tacitus' „Germania“ empfangen. Indem wir sie mit den früher besprochenen Illustrationen bei Waldis und Lazius vergleichen, erkennen wir aus der durchgreifenden Verschiedenheit recht deutlich den grofsen Fortschritt zu einer klareren Vorstellung vom germanischen Altertum.

Auf eine im Jahr 1623 anonym erschienene Chronik[1]) haben Cluverius' Ergebnisse noch keinen Einflufs ausgeübt. Der Verfasser steht vielmehr noch auf Schoppers Standpunkt, wie uns folgende Sätze zeigen: „Anno 1787 ist der Teutschen Urheber und Vatter Tuisco, so in H. Schrifft Ascanes genant wird, geboren, Gomers Sohn, Japhets Enckel, und Nohe Urenckel. Welcher als Nemrod des Chams Sohn in Asyria tyrannisirt, der Freiheit begierig mit 20. seines Geschlechtes, und andern, so seiner Sprachen gewesen, aus Armenia über das Wasser Tanaim oder Don, welches Asiam von Europa scheidet, gezogen, und kam in die Landschafften Europae, welche Teutscher Nation zugeeignet werden. Dieser hat auch den Teutschen Gesetz geben, und die Religion eingeführet, aber doch nit die reine, welche Noe und seine Eltern gehabt. u. s. w.“ Besonders aus den letzten Worten dürfen wir wohl schliefsen, dafs er aus Schoppers Chronik entlehnt habe. Von Tuiscons Nachkommen erzählt der anonyme Chronist nichts. Bei späteren Ereignissen, wie dem Kampf Ariovists, der Varusschlacht u. dgl., schöpft er, wie dies auch Schopper gethan, aus den klassischen Quellen; übrigens fafst er sich sehr kurz. Nicht unerwähnt möchte ich lassen, dafs er dem Besieger des Varus den Namen „Herman Stoltz“ beilegt.

Ein Chronist des folgenden Jahrzehnts, Johann Ludwig Gottfriedt,[2]) scheint bereits mit den Forschungen des Cluverius vertraut zu sein. Er kennt als Stammvater der Deutschen nur noch den biblischen „Aschkenatz“ und weifs nichts mehr von einer Identität mit Tuiscon. Er wagt sich auch gegen Aventins früher unbedingt anerkannte Autorität mit seinen Zweifeln heraus: „Was Aventinus schreibt von

[1]) Chronicon das ist Zeit Register und kurtze Beschreibung allerhandt namhaffter Gedächtnifs würdiger Geschichten Handel und Thaten etc. Getruckt zu Cölln bei Wilhelm Lützenkirchen. Im Jahre Christi 1623.

[2]) Seine „Beschreibung der führnembsten Geschichten“ erschien 1636.

Tuiscone und andern Teutschen Königen, so umb diese zeit und etliche Jahr hernach geregirt haben sollen, weil wir dessen kein gewiſs fundament, lassen wir ihn verantworten. Dann je besser ist von so gar alten unbeschriebenen Dingen zu schweigen, als das Papier mit Fabeln zu erfüllen." Diesem Grundsatz entsprechend wendet er sich alsbald den späteren, besser beglaubigten, geschichtlichen Ereignissen zu. Doch berichtet er hier nur nach den auch sonst benutzten Quellenwerken ohne irgendwelche Selbständigkeit. Dagegen ist bemerkenswert, wie er bei Gelegenheit von Kaiser Karls Sachsenkrieg des von ihm zerstörten Heiligtums erwähnt, da ja hierüber widersprechende Ansichten verbreitet waren. Gottfriedt schreibt: „Carolus . . . . gewan die Statt Heresburg, allda die alten Saxen ein Abgott verehrten, so sie Irmenseul nanten. Diesen Abgott, Bild oder Seule lieſs Carolus zerbrechen." Er erkennt also, daſs es sich um eine Säule handelt, faſst aber gleichwohl die ganze Bezeichnung Irmenseul als Namen des Gottes auf; ein Irrtum, der uns auch später noch begegnen wird.

Zu gleicher Zeit, da die Historiker an der Autorität des Aventinus zu rütteln beginnen, kommt sein Werk für die deutsche Dichtung zu erneuter Geltung. Hans Michaël Moscherosch verdankt ihm für die Ausgestaltung der berühmten Scene auf Burg Geroltzeck so viel, daſs er ihn persönlich unter seinem deutschen Namen Hansz Thurnmeyr darin auftreten läſst. Es liegt sogar die Vermutung nicht fern, daſs Aventins ausführliche Mitteilungen vom Leben und den Sitten der Vorfahren dem Satiriker die Anregung zu jener Episode gegeben haben.

Moscherosch beschwört die alten deutschen Helden herauf, um sie in ihrer kriegerischen Tapferkeit, ihrer echtdeutschen Geradheit und Einfachheit, ihrer schlichten Bedürfnislosigkeit seinen Zeitgenossen als leuchtende Vorbilder gegenüber zu stellen. Im Gegensatz zu den Modegecken des siebzehnten Jahrhunderts, deren kostspielige ausländische Tracht den höchsten Unwillen aller Patrioten erregt, sind die Herren auf Geroltzeck angethan mit „Wolff, Bären und Hirschhäutten, daran theils noch die Gewichter oder Gehörn waren." So sitzen sie da „in groſser gravität und Stärke des Leibs auff

eingemaurten Seſslen, mit langen breiten Bärten, so theils die Haar mitten auff dem Haupt in einen schlupff zusammen gewunden, und fast groſse Schwerter an der seite hencken hatten." Der erste Held, der den Vorsitz in diesem Rate führt, ist der „Ertzkönig Ehrenvest," den Aventinus gegen Caesars Schilderung verteidigt und Burkard Waldis zum deutschen Nationalhelden erhoben hatte. Neben ihm sitzt König Saro, „Einer von den dreiſsig Helden so mit dem ersten anfänger, und Ertzkönig der Teutschen, Tuitscho, auſs Armenien in diese Lande wohnen kommen, von dem auch noch heut zu tag das Wasser die Sar, hienegst bey, den Namen hat." Saro gehörte nach Aventin zwar nicht unter die Begleiter des Tuitsch, war aber als einer der ältesten deutschen Helden mit vielem Ruhme genannt worden. „Hertzog Herman" darf natürlich unter den Helden nicht fehlen. Von den Namen der anderen Beisitzer im Rate kennen wir „Tütschmeyr" und „Fridmeyr" als Aventins Verdeutschungen von Indutiomarus und Viridomarus. Dagegen könnte die Form „Witikhund" für Vitichindus nur auf ungenauer Reminiscenz beruhen, da der bayerische Chronist den Sachsenherzog „Weitchundt" nennt. Völlig unerklärlich bleibt der Name „Kallofelſs" statt Cativulcus; ein Zusatz läſst vermuten, daſs es vielleicht eine Adelsfamilie dieses Namens gegeben habe. Endlich ist diesen geschichtlichen Helden noch aus der Sage der „Hürnin Siegfried" beigegeben.

Aus dem Munde dieser Helden werden dem Philander, den ihr Anblick schon erzittern macht, Lehren über echt deutsches Wesen und alte deutsche Sitte zu teil. Doch wird keine Schilderung der guten alten Bräuche gegeben, sondern nach Moscheroschs Weise die moderne Entartung satirisch beleuchtet. Am eindringlichsten wird gegen die „alamodische" Tracht geeifert und Einfachheit in Kleidung und Nahrung, Enthaltung von aller Nachahmung fremder Sitten immer wieder gefordert.

Mit guter Selbstironie läſst Moscherosch den König Ehrenvest auch über die Sprachmengerei sich entrüsten. Dieses weit verbreitete und vielfach von den deutschen Patrioten beklagte Übel des siebzehnten Jahrhunderts, an dem ja

auch Moscherosch selbst bedenklich leidet, wird auf Geroltzeck in der schärfsten Weise gegeifselt. Mit dem anerkennenswerten Bestreben, das nationale Werk der Sprachreinigung zu fördern, verbindet sich hier eine sonderbare, patriotische Voreingenommenheit in den Worten, durch die Moscherosch seinen Ariovist jene Forderung begründen läfst. Der „Ertzkönig" sagt: „Weil ja deine werthe Muttersprach den andern nicht wirde nachgeben. In dem die Welsche Sprachen meistentheils ihren Ursprung von der Lateinischen haben; die unserige aber von anfang her von unserem Uranherren Thuitscho von sich, als eine wahre Haubt- und Heldensprach, selbst bestehet."

Wie wir sehen, greift auch Moscherosch, wie Hutten und Waldis, nur aus patriotischer Tendenz auf deutsches Altertum zurück. Doch steht für den Satiriker das sittliche Moment, für jene beiden das politische im Vordergrund.

Ein im Jahre 1640 erschienenes kleines Büchlein „Der Teutsche Fürst Arminius" von J. H. Hagelgans ist bemerkenswert als erster Versuch, die Kenntnis der klassischen Nachrichten von deutscher Vorzeit weiteren Kreisen zu vermitteln. Hier zuerst ist in fortlaufender, nicht von fremdartigen Bestandteilen unterbrochener Erzählung alles zusammengestellt, was römische und griechische Schriftsteller über Arminius berichten. Während man sich sonst mit der Varusschlacht zu begnügen pflegte, finden wir hier auch seine spätere Niederlage, die Gefangennahme seiner Gemahlin u. dgl. erwähnt. Hand in Hand mit seiner Lebensgeschichte geht die Darstellung der Römerkämpfe in Deutschland. Der Verfasser hat sein Werk weder mit gelehrtem Ballast beschwert noch mit dichterischen oder phantastischen Erfindungen ausgeschmückt, sondern sich damit begnügt, den aus Tacitus, Suetonius u. a. entnommenen Stoff in schlichtem Deutsch wiederzugeben. Auch Hagelgans ist durch vaterländischen Eifer zur Behandlung dieses Themas angeregt worden. Er möchte einerseits zur Abtragung der Dankesschuld an den „teuren Helden Arminius" beisteuern, den das Vaterland unbilligerweise über anderthalbtausend Jahre vergessen habe; andererseits möchte er durch seine Erzählung die Zeitgenossen anregen, den Vorfahren in Tapferkeit, Vaterlandsliebe und anderen Tugenden nach-

zustreben. Aber im rühmlichen Gegensatz zu der einseitig eifernden Begeisterung anderer Schriftsteller läfst Hagelgans auch dem Gegner Recht widerfahren. So sagt er schon in der „Dedication", mit der er seine Arbeit dem Herzoge Johann Ernst zu Sachsen widmet: „Sonsten mache ich mir nit einigen Gedanken, dafs jemand so träg und hinlässig seyn solte, deme die beyden Tugend- und Helden-Namen Arminii unnd Germanici nit solten auffmuntern u. s. w." Und wie hier der Römer gleich ehrenvoll neben dem deutschen Helden genannt wird, so wird auch im Verlaufe der Erzählung von dem rühmlichen Verhalten des Germanicus und anderer Römer vorurteilslos berichtet.

M. B. Kupferschmidts im Jahre 1668 erschienene „Chronica" bietet für unsere Betrachtungen nichts Neues. Der Verfasser beginnt mit der biblischen Schöpfungsgeschichte, und in schwülstiger, mit Fremdwörtern überreichlich durchsetzter Sprache erzählt er, „was sich von Anfang der Welt bifs auff dieses 1668ste Jahr begeben und zugetragen". Ähnlich wie bei Aventinus wird die Geschichte des Altertums aus den Nachrichten der Bibel und der Werke von griechischen und römischen Geschichtschreibern und Dichtern zusammengesetzt. Vom deutschen Altertum fliefsen auch hier nur jene Namen des Tuyscon und seiner Nachfolger ein, wie sie Aventin vom Pseudo-Berosus übernommen hatte. An diese Reihe von Namen pflegte man sogleich Ariovistus anzuschliefsen, da sich andere Namen in den Quellen nicht boten. Kupferschmidt, der von der Schöpfung an jedes Ereignis mit genauer Zeitangabe versieht, mufste jene Lücke zwischen Herkules Alemannus und Ariovistus als störend empfinden; und da sie sich nicht ausfüllen liefs, suchte er sie zu erklären, indem er schreibt, das Reich sei nach dem Tode des Herkules Alemannus unter dessen Söhnen in viele Teile zerfallen und erst zur Zeit des Ariovistus „mehrenteils wieder unter ein Haupt kommen." Die Kämpfe des Ariovistus und des Arminius gegen die Römer erzählt auch Kupferschmidt getreu nach der klassischen Überlieferung.

Die gleichfalls nur kurz zu erwähnenden „Allgemeinen Weltgeschichten" des Philo[1]) dürften ungefähr gleichzeitig

[1]) Zu Wangen erschienen.

mit der vorher genannten Chronik entstanden sein. Wir ersehen zwar aus dem Datum der Vorrede, die der Verfasser seinem ohne Jahreszahl erschienenen Werke vorausschickt, dafs es nicht vor 1680 gedruckt wurde. Doch mufs das Werk handschriftlich schon etwa zehn Jahre vorher vollendet gewesen sein, da die „Licentia" bereits im September 1671 erteilt wurde. In seiner eng an die Bibel sich anschliefsenden Darstellung der ältesten Zeiten läfst Philo der deutschen Urgeschichte nur ganz kurze Erwähnungen zu teil werden, für welche er sich der Chroniken Schoppers und Aventins bedient. Dafs er auf diese Angaben keinen grofsen Wert legt, sehen wir schon daraus, dafs er die umfangreiche Untersuchung über Ascenas in Clüvers ihm wohlbekanntem Buche völlig unberücksichtigt läfst, indem er, Schopper folgend, Ascenas mit Tuisco identifiziert.

Mehrere Jahre vor der Vollendung dieser letztgenannten Chroniken aber war nun auch in dem „Teutschen Herkules" des Pfarrers Andreas Heinrich Bucholtz[1]) der erste Versuch gemacht worden, die Handlung eines Romans in das deutsche Altertum zu verlegen. Doch hat Bucholtz weder bestimmte Ereignisse der deutschen Geschichte in seinem Romane behandelt noch historische Persönlichkeiten darin auftreten lassen, obwohl er die Zeit, in der sich die Vorgänge abspielen, bis auf Tage genau angegeben hat. Die eigentliche Romanhandlung und die Hauptpersonen entstammen vielmehr der freien Erfindung des Verfassers. Nur die episodisch in die Handlung verflochtenen Ereignisse in Rom und Kleinasien sind einem historischen Werke, der „Römischen Geschichte" des Dio Cassius, entnommen; und diese haben wohl die Veranlassung gegeben, den Roman in die erste Hälfte des dritten nachchristlichen Jahrhunderts zu verlegen. An einer genauen Datierung der Vorgänge war dem Verfasser ganz besonders gelegen; denn zu den hauptsächlichsten Fehlern des von ihm

---

[1]) Des Christlichen Teutschen Grofs-Fürsten Herkules und der Böhmischen Königlichen Fräulein Valiska Wunder-Geschichte. In acht Bücher und zween Theile abgefasset, Und Allen Gott- und Tugendliebenden Seelen zur Christ- und ehrlichen Ergetzlichkeit ans Licht gestellet. Braunschweig 1659.

eifrigst bekämpften „Amadis“ rechnet er die „mehr als kindischen Zeitverwirrungen, deren das gantze Buch durchgehend vol ist.“ Daſs mit jener Zeitbestimmung eines der Hauptmotive seines Romans, die Ausbreitung des Christentums in Deutschland, Böhmen, Skandinavien u. s. w. sich nicht recht vereinigen lieſs, ist dem Verfasser nicht zum Bewuſstsein gekommen.

Was aber hat Bucholtz sonst gethan, um jene Datierung zu unterstützen? Hat er etwa das Bedürfnis empfunden, der Schilderung von Land und Leuten, Zuständen und Verhältnissen eine altertümliche Färbung zu verleihen? Diese Frage glaube ich im allgemeinen verneinen zu müssen. Cholevius[1]) schreibt zwar: „Er (Bucholtz) verherrlicht die alten Deutschen durch eine aus Caesars und Tacitus' Berichten zusammengestellte Charakteristik.“ Er könnte sich jedoch für diese Behauptung nur allenfalls auf einige ganz nebensächliche Stellen des groſsen Werkes beziehen, unter denen die nur eine einzige Seite füllende Einleitung zu Valiskas Erzählung von Herkules' Jugend[2]) noch die hervorragendste sein dürfte. Der Gesamteindruck, den wir von der Betrachtung des ganzen Buches empfangen, hat keine Ähnlichkeit mit dem Bilde, das uns die Berichte des Caesar und Tacitus vermitteln. Die beschreibenden Teile der Darstellung sind durchaus den Amadisbüchern und ähnlichen Werken nachgebildet. Die Schilderung der prächtigen Rüstungen und Gewänder vornehmer Herren und Frauen, der prunkvollen Hofhaltung an etlichen Fürstenhöfen, die bis in die unbedeutendsten Einzelheiten genau eingehende Beschreibung ritterlicher Kämpfe und Spiele u. dgl. ist völlig im Stile jener älteren Rittererzählungen gehalten. In der Charakterisierung der Personen unterscheidet sich Bucholtz von jenen Vorgängern wesentlich durch die ganz besondere Hervorhebung der christlichen Gesinnung. Die zahlreich eingestreuten Briefe und der gröſste Teil der Gespräche zeigen die gespreizte Ausdrucksweise, wie sie zur Zeit des Verfassers im schriftlichen und mündlichen Verkehr der vornehmen Gesellschaft üblich war. Dagegen läſst Bucholtz die Personen

[1]) Die bedeutendsten deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1866.

[2]) Teil I, Buch III, Kapitel 9, S. 549 f.

geringeren Standes in einfacherer, natürlicher, oft recht derber Sprache sich äuſsern; nur selten bedienen sich auch die Fürsten und Fürstinnen einer solchen Ausdrucksweise in Scherzreden gegen ihre Diener und Untergebenen. So läſst sich weder aus den Schilderungen, noch aus der Charakteristik, noch aus dem Stile abnehmen, daſs dem Verfasser die Erfordernisse des historischen Romans zum Bewuſstsein gekommen seien.

Dennoch finden sich einige Anzeichen dafür, daſs er auf Verschiedenheiten der Zeitalter aufmerksam geworden ist und diese wenigstens anzudeuten gesucht hat. Freilich bleiben diese Versuche oberflächlich und nehmen einen recht bescheidenen Raum in dem umfangreichen Werke ein. Hierzu gehört jene bereits oben erwähnte Lobrede Valiskas auf die Deutschen, die ihnen ganz im Sinne und offenbar nach dem Beispiele des Tacitus alle möglichen Tugenden nachrühmt und nur das einzige Laster der Trunkenheit vorwirft. Wir dürfen wohl als sicher annehmen, daſs der Verfasser sich hier bewuſst war, von vergangenen besseren Zeiten zu reden.

Der erste Teil des Romans spielt in Italien, Griechenland und Kleinasien. Für die hier erwähnten, geschichtlichen Ereignisse bildet Cassius Dio[1]) die Quelle; ihm sind auch die geographischen Bestimmungen und sogar einige kulturgeschichtliche Andeutungen entnommen.

Im zweiten Teile jedoch, wo der Schauplatz der Handlung in Deutschland liegt, behilft sich Bucholtz auf andere Weise. Er verzichtet auf jeden geschichtlichen Hintergrund. Die geographischen Bestimmungen aber kann er nicht völlig entbehren, da er auf recht genaue Darstellung groſsen Wert legt. Die Ortsbezeichnungen, deren er sich bedient, entsprechen dem Zustande Deutschlands zur Zeit des Verfassers. Er sucht jedoch dem Unterschiede der Zeiten Rechnung zu tragen, indem er durch Zusätze andeutet, daſs die erwähnten Städte zu jener Zeit, von der die Rede ist, noch nicht bestanden. Wenn Bucholtz schreibt „da jetzt Dreſsden liegt“ oder „Wittenberg (welches der Zeit noch nicht erbauet war)“, so zeigt sich darin eine zwar schwache und im Ausdruck unbeholfene, aber doch unverkennbare Spur historischer Anschauung.

[1]) Teil II, Buch VII, Kapitel 1, S. 446 f.

Da Bucholtz mit Vorliebe das Vordringen des Christentums nach Deutschland und dem europäischen Norden behandelt, so konnte er es auch nicht ganz umgehen, gelegentlich von dem früheren religiösen Zustande dieser Länder zu sprechen. Bei solchen, übrigens nicht häufig vorkommenden Erwähnungen des germanischen Heidentums macht unser Verfasser keinen Gebrauch von Caesars oder Tacitus' Nachrichten, die doch sonst schon seit Aventins Schriften in gelehrten Kreisen recht bekannt waren. Als Hauptvertreter der deutschen Götterwelt wird wiederholt Krodo genannt, und die heidnischen Priester, die im zweiten Teile des Romans eine große politische Rolle spielen, werden meist verächtlich als Krodenpfaffen bezeichnet.

Krodo ist keine von Bucholtz frei erfundene Gestalt. Er wird vielmehr schon in der 1492 bei Peter Schötter von Gernsheim in Mainz erschienenen „Chronecke der sassen“ als sächsischer Abgott erwähnt. Der Verfasser dieser Chronik will in einer älteren Schrift gelesen haben, daß das Bild dieses Götzen auf der Harzburg gestanden habe und von Karl dem Großen zerstört worden sei. Die Abbildung des Krodo in der „Chronecke der sassen“ zeigt einen leicht bekleideten Mann mit struppigem Barte und Haupthaar, der barfuß auf einem Fische steht, in der rechten Hand einen Eimer mit Rosen, in der erhobenen linken Hand ein Rad hält. Bei Einhard findet sich von der Zerstörung eines solchen Bildes durch Karl keine Nachricht, weder im „Leben Kaiser Karls“ noch in den „Jahrbüchern.“ Auch sonst fehlt für die Verehrung eines Gottes Krodo bei den alten Deutschen und für die Existenz des von Bothe[1]) beschriebenen Standbildes jede glaubhafte Bestätigung. Trotzdem ist Krodo erst sehr spät aus der deutschen Mythologie gestrichen worden; das siebzehnte Jahrhundert glaubte noch ganz allgemein an seine Echtheit. Und wenn wir ihn weder bei Aventinus noch bei Cluverius und den anderen Gelehrten erwähnt fanden, so erklärt sich dies aus der fast ausschließlichen Benutzung gelehrter Quellen. Andere Männer dieses Zeitalters, welche sich besonders mit der germanischen Götterlehre befassen, wie Schedius, Arnold u. a., benutzen neben den Schriften der Klassiker auch andere,

[1]) So heißt der Verfasser der erwähnten „Chronecke der Sassen“.

neuere Quellen und verfehlen nicht, Krodo unter den Göttern der alten Deutschen aufzuzählen. Bucholtz aber mag als Braunschweiger wohl Bothes Chronik selbst gekannt haben, die ja die Geschichte seines engeren Vaterlandes beschrieb. Auf Bothes Beispiel mag es auch zurückzuführen sein, dafs er „Irminseul“ als Namen des Gottes selbst gebraucht, während Meibomius u. a. das Wort ganz richtig als Bezeichnung des Standbildes einer Gottheit erkannt haben.

Eine Anzahl weiterer germanischer Götternamen begegnet uns in Bucholtzens Roman nur an einer einzigen Stelle. In einem Zwiegespräch der jungen Fürsten Baldrich und Siegward, bevor sie sich endgültig zur Annahme des Christentums entschliefsen, werden die Götter erwähnt, die sie bisher verehrt haben. Neben Krodo und Irmen Säul wird hier die deutsche Göttin Freia genannt; als nordische Gottheiten, zu denen der junge Schwedenfürst bisher gebetet hat, werden aufgeführt: Thorr, Othin, Methon, Wagnost, Haddig, Wodan, Fricko, Rostioff, Rostar und die Göttin Frigga. Diese Namen, von welchen die neuere Forschung nur die Hälfte als echt anerkannt hat, kehren in jener Zeit bei verschiedenen Gelehrten wieder nebst ausführlichen Nachrichten über die einzelnen Persönlichkeiten. Alles dies geht grofsenteils bis auf Saxo grammaticus zurück. Bucholtz hat seiner Quelle nur die Namen entnommen, die dem christlichen Eiferer natürlich lauter Teufel bezeichnen. So läfst er denn die ganze Schar der alten Heidengötter als „feurige Götzenbilder“ im Scheine eines „schwefelbrennenden Feuers“ den jungen Fürsten im Schlafe erscheinen, um sie durch Androhung eines furchtbaren Strafgerichts von der Annahme des Christentums abzuschrecken. Dabei tragen sie teils Kriegsfahnen, teils blutige Schwerter, brennende Kerzen, Korn und Milch in den Händen; die Göttin aber trägt einen „Liebesbogen mit zierlichen Pfeilen und auf der Schulter ein zartes Knäbelein.“

Endlich wäre noch als ganz vereinzelter Hinweis auf die vaterländische Geschichte zu erwähnen, dafs einer von den „Krodenpfaffen“, die in dem Romane den alten Glauben gegen das Christentum verteidigen, sich einmal rühmt, von Krodo zu diesem Glaubenskampfe dasjenige Schwert erhalten zu

haben, das vor 218 Jahren „Grofsfürst Hermann, Siegmeiers Sohn . . . wider den Römer Quintilius Varus und seine Völker gebrauchet hat."

Wie wir sehen, sind es nur dürftige Andeutungen, durch die Bucholtz das Bestreben verrät, seinem Roman eine bestimmte Zeitfärbung zu verleihen. Immerhin wird auch hierdurch schon das Werk beachtenswert, als erster, wenngleich schwacher, deutscher Originalversuch eines historischen Romans. Und die Zeitgenossen haben Bucholtzens Bemühungen in dieser Hinsicht nicht gering geschätzt. Noch im Jahre 1710 schreibt Dahlmann über den „Herkules" u. a.: „. . . und der die Sachen und Historien cum iudicio ponderiret, der kan sich den alten Zustand von Teutschland ziemlich daraus bekandt machen."

In einem zweiten, fast ebenso umfangreichen Romane[1]) läfst Bucholtz des Herkules Sohn Herkuliskus und des Ladisla Sohn Herkuladisla als Hauptbelden auftreten. Somit bildet dieses Werk die Fortsetzung oder, noch richtiger gesagt, eine Wiederholung der Handlung jenes ersten Romans in der folgenden Generation. An neuen Elementen fehlt es völlig, aufser dafs der Verfasser einmal, einem in der Romandichtung jener Zeit beliebten Brauche folgend, ein Ereignis aus dem dreifsigjährigen Kriege in die Erzählung eingeflochten hat. Sonst besteht die Handlung des „Herkuliskus" aus einer eintönigen Wiederholung phantasielos geschilderter Kämpfe und Abenteuer, Eheschliefsungen und äufserlicher Bekehrungen zum Christentum, wie alles dies schon im „Herkules" vorhanden war. An die römische Geschichte ist wohl auch hier wieder oberflächlich angeknüpft, indem die Beteiligung der Helden an den Kämpfen der Römer in Persien und eine Christenverfolgung unter Decius erwähnt wird. Von Darstellungsmomenten, die der Veranschaulichung des deutschen Altertums dienen, findet sich so gut wie nichts. Selbst die im „Teutschen Herkules" häufige Erwähnung des Gottes Krodo

[1]) Der Christlichen Königlichen Fürsten Herculiscus und Hercul- auch Ihrer Hochfürstl. Gesellschaft anmutige Wunder-Geschichte. Büchern abgefasset und allen Gott- und Tugend-ergebenen Seeler- frischung der Gottesfurcht und ehrliebenden Ergetzlichkeit zu schweig 1659. 4°.

und seiner Pfaffen sowie die gelegentliche Nennung anderer echter und apokrypher Götter der germanischen Heidenzeit kommt hier in Wegfall; denn Bucholtz hat ja am Schlufs des ersten Romans die völlige Vernichtung des alten Glaubens geschildert und nimmt nunmehr die Verbreitung des Christentums über das ganze Deutschland und auch über die nordischen Reiche an.

Auch Grimmelshausens Darstellung aus Deutschlands Vorzeit in dem Roman „Dietwald und Amelinde“ [1]) hat mit den übrigen hier besprochenen geistigen Erzeugnissen nur wenig gemeinsam. Denn obwohl in diesem Werke die grofsen Vorzüge von Grimmelshausens Erzählungskunst nicht in dem Grade wie in den simplicianischen Schriften zur Geltung kommen, so sticht der Verfasser doch auch hier vorteilhaft von den gleichzeitigen Romandichtern ab. Er erzählt in einem Oktavbande von mäfsigem Umfang eine ansprechende Geschichte von zwei tugendhaften und frommen Fürstenkindern, die erst durch ungetrübtes Glück stolz, dann aber durch Prüfungen Gottes, denen sie sich willig unterwerfen, geläutert werden, bis sie schliefslich würdig sind, ihres Glückes wieder teilhaftig zu werden. So zeichnet sich diese Grimmelshausensche Schrift schon durch ihren bescheidenen Umfang und die Einfachheit ihrer Fabel aus vor den unübersehbar grofsen und weitschweifigen Werken eines Bucholtz, Anton Ulrich u. a. mit ihrer verworrenen Handlung, ihren vielfachen Häufungen und Wiederholungen. Auch ist sie weder mit gelehrtem Ballast noch mit religiösen Erörterungen und erbaulichen Reden überladen, wie wir jenem bei Lohenstein, diesen bei Bucholtz begegnen. Aus gelehrten Quellen hat Grimmelshausen nur geschichtliche Angaben zu einem Hintergrund für die eigentliche Romanhandlung entnommen. Edward Stilgebauer [2]) hat

[1]) Dietwalds und Amelinden anmuthige Lieb- und Leidsbeschreibung, Sammt erster Vergröfserung des Weltberühmten Königreichs Frankreich . . . Zusammengesucht und hervorgehoben von H. J. Christoffel von Grimmelshausen. Gelnhusano. Nürnberg, Verlegt und zu finden bey Felfseckern. Im Jahr Christi 1670.

[2]) Grimmelshau [illegible] Amelinde. Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte des si [illegible] ra 1893.

als Ursprung der Romanhandlung ein Meisterlied „Von dem Grafen von Safoi“ nachgewiesen und hat darauf aufmerksam gemacht, dafs die geschichtliche Umrahmung nur locker mit dem Kern der Erzählung zusammenhängt. Dafs aber Grimmelshausen das geschichtliche Beiwerk keineswegs als nebensächlich ansah, geht schon daraus hervor, dafs er der Erzählung ein Verzeichnis der „Namen der Autoren, aus welchen diese Historie zusammen getragen worden,“ vorausschickt. Was er ihren Werken entnommen hat, sind Mitteilungen von Kämpfen aus der Zeit der Völkerwanderung. Nur auf die Wiedergabe dieser äufseren Geschehnisse beschränkt sich Grimmelshausens Bestreben, seine Erzählung als eine Art von historischem Roman erscheinen zu lassen. Sonst hat er nichts in seine Darstellung aufgenommen, was uns an die Zeit der Völkerwanderung, in der sich doch seine Erzählung abspielen soll, erinnern möchte. Die Schilderung der Zustände, der Sitten und Bräuche entspricht den älteren Rittergeschichten. Wie in den Amadisbüchern und der ihnen verwandten Litteratur finden wir auch hier ausführliche Beschreibungen von Hoffesten, Turnieren, Jagden und Abenteuern zu Land und See.

Mehr Beziehungen zum deutschen Altertum flocht Herzog Anton Ulrich von Braunschweig in die beiden Werke ein, durch die er die Zahl der heroisch-galanten Romane vermehrte. In der Geschichte der „Durchleuchtigen Syrerin Aramena“ (1669—1673) ist einem deutschen Prinzen eine Hauptrolle zugeteilt, obgleich Kleinasien den Schauplatz der zur Zeit des Patriarchen Jakob sich abspielenden Handlung bildet. Sicherlich ist auch für Herzog Anton Ulrich vaterländische Gesinnung der Beweggrund gewesen, als tapfersten Kriegshelden und treuesten Liebhaber einen deutschen Königssohn in seinem Romane auftreten zu lassen.

Dafs er den Anfang der deutschen Geschichte und eines organisierten Staatslebens in Deutschland in jene früheste Zeit verlegt, hat nichts Befremdendes, da ja bei den Geschichtschreibern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts die gleiche Auffassung zu finden ist. In Übereinstimmung mit diesen erwähnt auch er, dafs die Deutschen zuerst aus „den Morgenländern“ gekommen seien und „das weite und wüste Celten

zu bewonen angefangen“ haben. Auch von „Tuiscon, unsrem ersten stammvatter“, und dessen göttlicher Verehrung, und „Wigewon, dem grofsen König der Celten“, ist gelegentlich die Rede. Und in Trebetes erkennen wir trotz der etwas veränderten Namensform den bei Aventinus und anderen erwähnten, sagenhaften Gründer der Stadt Trier wieder, als welcher er auch an anderen Stellen ausdrücklich erwähnt wird. Der Name Ascenas wird, wie bei Aventinus, nicht mit Tuiscon in Zusammenhang gebracht oder identifiziert, sondern bezeichnet im näheren Anschlufs an die Bibel ein Reich, das etwa in dem Grenzgebiet von Asien und Europa anzunehmen ist. Vom Gambrivius wird sonderbarerweise als von einem berühmten Druiden gesprochen; dies ist eine völlig willkürliche Neuerung, da der Name sonst überall einen der ersten deutschen Könige bezeichnet.

Auffällig und recht willkürlich ist aber die Art, wie Anton Ulrich nun die Deutschen in seinen in Asien sich abspielenden Roman einführt. Er läfst nämlich einen Teil des deutschen Volkes aus Europa nach Asien zurückwandern und dort das Königreich Basan in Besitz nehmen. Marsius, der Thronerbe dieses deutsch-asiatischen Reiches ist jener Prinz, welcher vor allen den Ruhm der deutschen Tugenden in dem Roman zu vertreten hat. Andere deutsche und celtische Prinzen halten sich nur vorübergehend, um Land und Leute kennen zu lernen, in Asien auf. Und am Schlufs zieht Marsius mit seiner Gemahlin Aramena nach Deutschland, um den Thron seiner Väter wieder einzunehmen.

Wie Cholevius und andere hinreichend ausgeführt haben, legt Anton Ulrich nicht den geringsten Wert darauf, die in seinem Roman geschilderten Charaktere, Zustände, Sitten und Gebräuche mit altertümlichen, orientalischen Zügen darzustellen, wie sie ihnen nach Ort und Zeit der Handlung zukämen. So sind auch die erwähnten Celten und Deutschen nicht besonders charakterisiert, sondern von ihren orientalischen Zeitgenossen nur durch den Namen unterschieden.

Nur bezüglich der Religion sah sich der Verfasser gezwungen, mit etwas mehr historischem Sinne zu verfahren, da es doch nicht wohl anging, auch das Christentum in jene

Urzeit zurückzuverlegen. Statt dessen ist von dem „Glauben an den wahren Gott“ die Rede, dessen Bekenner den Götzendienern entgegengestellt werden, ohne dafs jedoch der Verfasser etwa mit dem Fanatismus eines Bucholtz jene mit allen guten und edlen, diese mit allen schlechten und niedrigen Eigenschaften ausgestattet hätte. Vielmehr gehören gerade die Deutschen, die doch in dem Romane als besonders edel und tugendhaft hervortreten, nicht zu den Bekennern des wahren Gottes, sondern sie haben aus ihren europäischen Wohnsitzen die Verehrung des Wothan, des Teutates und der Isis nach Asien gebracht. Aus dem Munde des obersten Druiden erhält die Königin Delbois Auskunft über den Kult und die Bedeutung dieser Gottheiten. Dabei kommt der Verfasser allerdings, ob er gleich den Namen des Christentums vermieden hatte, ohne christliche Ideen nicht aus. Der Druide spricht von der Erbsünde und von der Verheifsung des „Jungfrauen-Sohnes, welcher der welt versöner werden soll.“ Als die jungfräuliche Mutter des verheifsenen Erlösers werde Isis, die Tochter Wothans, verehrt. Und die Menschenopfer, die dem Wothan dargebracht werden, legt der Druide als Zeichen der Dankbarkeit für die Verheifsung des Erlösers aus. Die drei genannten Gottheiten werden dann der Sonne, dem Mond und dem Feuer gleichgestellt, die in dem Tempel auf einem Gemälde zu einer einzigen Figur vereinigt abgebildet sind. Sonne, Mond und Feuer, die ja, wie wir wissen, schon von Caesar als Gegenstand germanischer Gottesverehrung überliefert sind, haben nach der Auslegung des Druiden, gleichwie die Gottheit, zugleich ein Wesen. So ist die Verehrung von Wothan, Isis und Teutates oder von Sonne, Mond und Feuer mit dem christlichen Dogma von der dreieinigen Gottheit in Parallele gestellt. Und als Symbol dieser Anschauung steht in dem Tempel auch noch ein „dreieckichter Altar“, von welchem der Druide sagt: „Dieser Altar deutet die Gottheit an, welche zwar einig ist, aber (ein grofses geheimnis!) in dreifacher gestalt betrachtet wird.“

Mit einer derartigen Einführung christlicher Gedanken und Dogmen in die Religion der ältesten Zeit glaubte Anton Ulrich sicherlich nicht gegen die geschichtliche Treue zu v

stofsen, mit der er gerade die religiösen Dinge in seinem Roman zu behandeln strebt; denn gerade Hindeutungen auf die Dreieinigkeit, die unbefleckte Empfängnis, den Opfertod u. s. w. hatten ja auch Gelehrte wie Aventinus und Cluverius in den ältesten Entwickelungsstufen der germanischen und anderer Volksreligionen finden wollen.

Aufser jenem ausführlicheren Religionsgespräch zwischen dem Druiden und Delbois finden sich in dem Roman nur noch ganz kurze Erwähnungen des Wothan und Teutates, aus welchen wir Neues für die Anschauung des Verfassers nicht entnehmen können. Den Namen des Teutates läfst er seine deutschen Helden gern in Bekräftigungsformeln anwenden. Und was er von Wothan und seinem mit Vorliebe in dunklen Wäldern unter freiem Himmel abgehaltenen Gottesdienst und von den Menschen- und Tieropfern erwähnt, entspricht eben völlig den aus Tacitus' „Germania“ und aus Caesars „De bello Gallico“ in die ganze gelehrte Litteratur übernommenen Nachrichten.

Einige andere Anknüpfungen an Aventinus sind völlig äufserlich, indem sie sich nur als Entlehnungen von Namen erweisen. So ist für eine tapfere deutsche Heldin der Name Mirina von dem bayerischen Geschichtschreiber übernommen, der in der „Bayerischen Chronik“[1]) von den kriegerischen Thaten der Amazone Myrein erzählt hatte. Gelegentlich wird ein „Bardus“ erwähnt, der Verse erfunden, deren sich die Celten und Teutschen viel zu bedienen pflegen. Auch Aventinus hatte schon von „könig Bard“ berichtet[2]): „der erfand die kunst des singens, stift eine grofse cantrei, setzt auf fest und feiertag, lernet die leut tanzen, singen, springen, hofiren.“

Auch in seinem zweiten Roman „Die römische Octavia“ (1677) hat Herzog Anton Ulrich mehrere Deutsche auftreten und sogar einen Teil der Handlung in Deutschland spielen lassen. Die Personen dieses zweiten Romans tragen fast sämtlich aus der Geschichte bekannte Namen. So finden wir auch unter den auftretenden Deutschen als Hauptpersonen den Thumelicus und seinen Vetter Italus; die Witwe des Arminius

[1]) Ausgabe der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. IV, 1, S. 100.

[2]) Ebenda S. 118.

wird nicht mit ihrem überlieferten Namen Thusnelda benannt, sondern als Fürstin Ramis bezeichnet.

Trotz der historischen Namen vermögen wir auch hier ebensowenig ein Bild aus der römischen Kaiserzeit zu erkennen, wie in der „Aramena“ ein solches aus der Patriarchenzeit. Die Handlung lehnt sich zwar in einzelnen Punkten an Ereignisse der römischen Geschichte an. Aber schon die Erlebnisse und Schicksale der einzelnen Personen haben nichts Historisches, und die Charakteristik läfst uns vollends nicht ahnen, dafs wir es mit Menschen des ersten nachchristlichen Jahrhunderts zu thun haben.

Und trotz der nicht unbedeutenden Rolle, die Deutschland und die Deutschen in der „Octavia“ spielen, ist von den Nachrichten über das deutsche Altertum auch in diesen Roman nur sehr wenig aufgenommen.

In denjenigen Teilen des Romans, die Deutschland zum Schauplatz haben, läfst hauptsächlich die häufige Erwähnung der Druiden und ihres Gottesdienstes das Bestreben erkennen, den barbarischen Norden zu charakterisieren.

Die Druiden werden als eine grofse, über Gallien, Deutschland und Britannien verbreitete Gemeinschaft aufgefafst. An der Spitze ihres Ordens steht der „Grofsdruide“ in London. Mit besonderem Nachdruck werden an mehreren Stellen ihre grausamen Gebräuche erwähnt. Die von Julius Caesar überlieferten Menschenopfer der Druiden genügen dem Verfasser der „Octavia“ nicht; er fügt den Kannibalismus hinzu. Auf die barbarische Grausamkeit wird auch die besondere Feindschaft der Druiden gegen die Römer zurückgeführt; denn die Druiden sind erbittert darüber, „dafs zu des Kaisers Claudius Zeiten verschiedene von ihren grausamen Gebräuchen, und insonderheit die Menschen-Opferung war abgeschafft worden.“

Von den Göttern selbst, denen der Dienst der Druiden gilt, ist in diesem Roman noch weniger die Rede als in der Geschichte der Aramena. Aufser gelegentlicher, ganz nebensächlicher Nennung dieses oder jenes Namens wird nur einmal etwas mehr von dem „Abgott Bystram“ gesprochen. Aber auch diese Stelle bietet kein besonderes Interesse. Nur möchte ich feststellen, dafs dieser sonst völlig unbekannte Namen

nicht eine vom Verfasser frei erfundene Figur bezeichnet. Vielmehr läſst uns eine Illustration, die das Fest dieses Gottes darstellt, erkennen, daſs unter Bystram der in den Mythologien jener Zeit mehrfach genannte „Püsterich“ zu verstehen ist. Wie das im Harz gefundene Bildnis als „Gott Krodo“ gedeutet worden war, so hatte man auch eine anderswo gefundene Figur als Bild eines Götzen der alten Deutschen angesehen und diesem den Namen Busterich gegeben. Auch dieser Irrtum hatte ein zähes Leben und ist erst in unserem Jahrhundert endgültig zerstört worden. Auſser jenen geringen Andeutungen sind auch in der „Octavia“ Nachrichten vom deutschen Altertum nicht verwertet.

Zwölf Jahre nach der „Römischen Octavia“ erschien Lohensteins groſser Roman „Arminius,“ [1]) das Hauptwerk der gelehrten Romandichtung des siebzehnten Jahrhunderts. Hier belehrt uns schon das Titelblatt, daſs zur Darstellung deutschen Altertums andere Mittel als bei Bucholtz angewendet sind. Hier leuchten uns Namen von geschichtlichen Personen der deutschen Vorzeit entgegen, Namen, die zugleich die Erinnerung an das gröſste Ereignis der altgermanischen Geschichte wach rufen. Historische Personen und Ereignisse, von einem Polyhistor wie Lohenstein dargestellt, lassen uns erwarten, daſs wir hier einer klaren und auf festerer Grundlage beruhenden Vorstellung vom deutschen Altertum begegnen werden. Und in der That finden wir in Lohensteins Romane alle jene Nachrichten wieder, welche in den wissenschaftlichen Schriften der zeitgenössischen Gelehrten das Wissen vom deutschen Altertum ausmachten.

Im ersten Buche wird die Schlacht am Teutoburger Walde mit allen von Tacitus, Velleius u. a. berichteten Einzelheiten ausführlich erzählt. Weiterhin sind die Kämpfe der Deutschen gegen Caesar, Drusus u. a. in die Erzählung ver-

---

[1]) Daniel Caspers von Lohenstein Groſsmächtiger Feldherr Arminius oder Herrmann, Als Ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit, Nebst seiner Durchleuchtigen Thuſsnelda In einer sinnreichen Staats-Liebes- und Helden-Geschicht dem Vaterlande zu Liebe dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge In zwey Theilen vorgestellet, Und mit annehmlichen Kupffern gezieret. Leipzig 1689.

flochten. Und bei solchen geschichtlichen Ereignissen bewahrt Lohenstein einen ebenso engen Anschlufs an die klassischen Geschichtschreiber wie die Verfasser wissenschaftlicher Abhandlungen. Aber darum dürfen wir doch nicht annehmen, dafs Lohenstein jenen klassischen Nachrichten vom deutschen Altertum mit der bewufsten Absicht gefolgt sei, dadurch ein historisch treues Bild der Zeit hervorzurufen, in der die Romanhandlung sich abspielt. Ihn leitet vielmehr hauptsächlich das Bestreben, eine recht grofse Menge gelehrten Wissens in seinem Werke anzuhäufen. Und dieselben Helden der deutschen Vorzeit, deren Thaten er den alten Geschichtschreibern nacherzählt, müssen zur Verkörperung von geschichtlichen Persönlichkeiten späterer Jahrhunderte dienen, damit auch deren Thaten in den Roman Aufnahme finden können. Und um das gelehrte Material noch mehr häufen zu können, werden viele Geschichtshelden aller Zeiten und Länder, teils unter frei erfundenen, teils unter ihren eigenen, anagrammatisch entstellten Namen eingeführt; so erscheint Cunradin als Durnacin, Pfalzgraf Moritz als Zomir u. dgl. m. Uns mit diesen Dingen im einzelnen zu beschäftigen, liegt um so weniger Veranlassung vor, als die dem Romane angehängten Anmerkungen dem Leser genauen Aufschlufs über alle solche Vertauschungen, Übertragungen und Verkleidungen geben. Wir wollen nur einige Stellen kurz betrachten, die zu unseren früheren Erörterungen Beziehung haben.

Bereits bei Burkard Waldis und Moscherosch war Ariovist als deutscher Nationalheld verherrlicht worden. Auch bei Lohenstein äufsert sich die vaterländische Tendenz in gleichem Sinne.

Die Erzählung Caesars von seinen Kämpfen mit Ariovist wird zwar mit ziemlicher Genauigkeit, aber in einer für den deutschen Heerführer durchaus günstigen Färbung wiedergegeben. Wir haben gesehen, dafs die Geschicht-
und Chronisten einen anderen Standpunkt einneh
folgen Caesars Darstellung mit gröfstmöglich
schliefsen sich in allen Punkten seiner
mag ja seitens der durchaus vaterlä
eine anerkennenswerte wissenschaf

thätigen. Gleichwohl sind in diesem Falle die genannten Poeten — besonders Lohenstein — durch ihre vaterländische Tendenz der geschichtlichen Wahrheit näher geführt worden; denn Caesars eigene Erzählung ist ganz unverkennbar absichtlich zu Ariovists Ungunsten gefärbt. So bilden die Abweichungen, zu denen deutsche Schriftsteller durch ihre vaterländische Gesinnung veranlaſst wurden, berechtigte Korrekturen des einseitig römischen Berichtes.

Doch nicht diese Berichtigung ist es, was Lohenstein beabsichtigt; sondern er will, wie vor ihm Waldis und Moscherosch, deutsche Heldengröſse verkünden. Diese Absicht veranlaſst ihn auch, den Ariovist, entgegen aller geschichtlichen und psychologischen Wahrheit, als frommen, weltweisen Einsiedler bis zur Zeit des Arminius fortleben zu lassen. Der polternde, rauhe, groſssprecherische „Ertzkunig Airovest" des Moscherosch giebt uns sicherlich ein getreueres Abbild des alten suevischen Heerführers als Lohensteins eine wahrhaft christliche Philosophie verkündender Eremit. Lohensteins Vorliebe für diesen neuerkorenen Nationalhelden zeigt sich auch darin, daſs er ihm die Rolle des von allen Protestanten so hoch verehrten Bernhard von Sachsen-Weimar überträgt.

Über die Herkunft des deutschen Volkes hatten wir in einer Reihe von Schriften des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts mehrere von einander abweichende Mitteilungen gefunden, in denen die biblischen Nachrichten mit den Taciteischen bald auf diese, bald auf jene Art verbunden wurden. Lohenstein kennt zwar Clüvers und anderer Auffassung; aber er setzt selbständig die gleichen Elemente nach seiner Art zusammen.

An einer Stelle, welche diesen Gegenstand etwas ausführlicher behandelt,[1]) läſst er den Adgandester die biblische Erzählung von der Schöpfung des ersten Menschenpaares in Asien und von der späteren Auswanderung seiner Nachkommen nach Europa als eine „bei uns Deutschen beständige von unsern Ahnen herrührende Sage" vortragen. Für Adam und Eva werden hier die Namen Tuisto und Hertha eingesetzt. Von

[1]) I, 6, S. 732 f.

ihrem Sohne Mannus wird Ascenas erzeugt, „welcher aus Phrygien über die Meerenge und den Isterstrom zum ersten Deutschland besessen“ und später dies Reich seinen drei Söhnen Ingävon, Hermion und Istevon hinterlassen habe. Bei dieser Darstellung scheint trotz verschiedener Abweichungen Clüvers „Germania“ vorgelegen zu haben, wie schon die Schreibung Tuisto andeutet, die sich nur bei Cluverius neben Ascenas findet; auch giebt Lohenstein sogleich im Anschlufs an diese Ursprungssage die zuerst von Cluverius aufgestellte und eifrigst verteidigte Behauptung wieder, dafs die Gallier ein „deutsches Pfropfreis“ seien.

Völlig nach Cluverius werden an anderer Stelle[1]) „der unter dem Theut oder Thuisto verehrte Schöpffer und Anfänger der Welt“ und „der aus der Erde geschaffene erste Mann“ genannt.

Ferner scheint eine unklare Erinnerung an die Ausführungen des Cluverius auch noch in einer anderen kurzen Erwähnung vorzuliegen, wo es heifst[2]): „weil die Welt aus der Nacht, und die Deutschen vom Dis oder Theut entsprossen sein sollen.“ Cluverius hatte allerdings Dis und Theut mit dem Tuisto des Tacitus identifiziert, aber nicht als Ahnherrn, sondern als Schöpfer zu erweisen gesucht.

So oft Lohenstein sonst noch auf den Urahnen des deutschen Volkes zu sprechen kommt, nennt er ihn Tuiscon, den Sohn des Ascenas. Und dieser Tuiscon wird, wie bei Aventin, als Lehrer und Gesetzgeber des deutschen Volkes gerühmt. Sein Vater Ascenas soll mit „Zoroastern, der Baktrianer König“ vertrauliche Freundschaft gepflegt und von diesem alle Weisheit, sowie auch seine „in zwei tausend mal tausend Reimen verfafste Wahrsagungen“ bekommen haben. Alle diese idealen Güter hat dann sein Sohn Tuiscon den Deutschen übermittelt.

Es kehren also auch bei Lohenstein die gleichen Namen wieder, an welche sonst regelmäfsig die Urgeschichte des deutschen Volkes geknüpft wurde. Dafs er die vorgefundenen Elemente selbständig und an verschiedenen Stellen in ver-

[1]) I, 7, S. 977.
[2]) II, 8, S. 531.

schiedener Weise verbindet, zeigt uns, dafs ihm weder eine der vorgelegenen Fassungen einen besonderen Eindruck gemacht noch er selbst sich eine feste Anschauung davon gebildet hat. Gemeinsam aber ist allen Stellen, in denen er diesen Gegenstand behandelt, die vaterländische Absicht, den Ursprung des deutschen Volkes und seines Ruhmes in recht frühe Zeit zurückzuverlegen, und die religiöse Rücksicht auf Übereinstimmung mit der Bibel.

Religiöse Beweggründe sind auch sonst in Lohensteins Romane unverkennbar und treten naturgemäfs am deutlichsten da hervor, wo es sich um Darstellung des alten deutschen Heidentums handelt. Bei den einzelnen, durch den ganzen Roman verstreuten Erwähnungen von der Gottesverehrung, den religiösen Anschauungen und Gebräuchen der alten Deutschen hebt Lohenstein mit Sorgfalt aus den alten Überlieferungen immer diejenigen Züge hervor, die den christlichen Anschauungen entsprechen oder wenigstens damit vereinbar sind.

Es wird den Deutschen nachgerühmt, dafs sie im Gegensatz zu den meisten Völkern des Altertums keine Geschöpfe verehren.[1]) Mehrfach wird von der Taciteischen Nachricht Gebrauch gemacht, dafs die Deutschen keine Götterbilder zur Anbetung aufstellten. Die bei dem „Eresbergischen Heiligtume“ stehende Irminsäule — welche Lohenstein übrigens nicht bei Namen nennt, sondern nur nach der aus Bothes Chronik stammenden, irrigen Vorstellung genau beschreibt — hätten nur die Römer als ein von den Deutschen angebetetes Bild des Merkur oder Mars ausgegeben. Thatsächlich sei es ein Standbild des dritten deutschen Königs „Hermion, welches von seinem Sohne Marsus seinen Nachkommen nur zum Gedächtnisse und Vorbild rühmlicher Nachartung wäre aufgerichtet worden.“ In Übereinstimmung mit Cluverius — vielleicht durch ihn angeregt — sucht Lohenstein[2]) die Verehrung von Sonne, Mond und Feuer, welche Caesar den Deutschen zuschreibt, in christlichem Sinne auf eine Art von Dreieinigkeit auszudeuten. Aber Cluverius ging gerade auf sein Ziel los, indem er die Sonne mit Gott Vater, den Mond mit dem Sohne, den Vulkanus

[1]) I, 7, S. 980

[2]) I, 4, S. 346.

mit dem heiligen Geiste gleichstellte und ihre Verehrung auf eine göttliche Offenbarung, die Ersetzung der drei Personen der Gottheit durch jene Gegenstände auf Verblendung des Satans zurückführte; bei Lohenstein sucht der Priester, der jene christliche Ausdeutung vorträgt, sie durch geheimnisvoll-unverständliche Sätze zu begründen.

Sonst verschmäht es Lohenstein auch nicht, ohne Anhaltspunkte in den klassischen Nachrichten zu haben, christliche Anschauungen und Gebräuche in entsprechender äufserlicher Umgestaltung auf die deutschen Vorfahren zu übertragen. So setzt er an die Stelle der christlichen Taufe ein am Tage nach der Geburt von den Druiden vorzunehmendes, dreimaliges Eintauchen des Neugeborenen in den Rheinstrom.[1]) Diese Zeremonie wird auf Befragen von dem Druiden in einer langen, mit allerlei Gelehrsamkeit und Bombast überfüllten Rede völlig in christlichem Sinne als symbolische Reinigung von der Erbsünde erklärt. Auch bei einer ausführlichen Schilderung einer deutschen Hochzeit sind mancherlei christliche Bräuche eingeflochten, wie z. B. das Zusammenbinden der Hände des vermählten Paares; an Stelle des Missuale, das in der katholischen Kirche hierzu dient, setzt Lohenstein ein „von einem Sterbekittel gemachtes Band." In ähnlicher Weise fliefsen noch mancherlei christliche Vorstellungen in die Erzählung, ohne dafs jedoch die Illusion, als befinde man sich im vorchristlichen Deutschland, jemals völlig aufgehoben würde.

Barden und Druiden gehören auch für Lohenstein untrennbar zum Bilde der deutschen Heidenzeit, wie sie auch von der gleichzeitigen Wissenschaft trotz Caesars gegenteiliger Versicherung als deutsche Priester angesehen wurden. Was über Glauben, Wissen und heilige Bräuche der Barden und Druiden überliefert und gefabelt worden war, kehrt auch in Lohensteins Schilderung wieder. Aufserdem werden ihnen aber auch zahlreiche Verrichtungen und Anschauungen christlicher Priester zugeteilt, wie dies ja — allerdings in bescheidenerem Mafse — schon bei Aventin u. a. geschehen war.

---

[1]) II, 2, S. 362.

Schliefslich müssen die beiden Priesterstämme auch geradezu als Repräsentanten der christlichen Priesterschaft dienen, indem Lohenstein nach seiner oben erwähnten Darstellungsart an ihre Namen die Erzählung der Religionskämpfe zwischen Katholiken und Evangelischen knüpft. Die Druiden vertreten hierbei die katholische, die Barden die evangelische Geistlichkeit; gelegentlich werden auch die Eubagen statt der Reformierten erwähnt.[1]) Diese Rollenverteilung wirkt auch auf jene Teile des Romans zurück, in welchen sie nur die alten Heidenpriester vorstellen. Denn hier erscheinen die Barden als die Hüter des wahren, unverfälschten Glaubens, wie wir ihn oben kurz nach Lohensteins Darstellung angedeutet haben; den Druiden hingegen wird schuld gegeben, die Barden verdrängt, den Glauben verfälscht und „ausländischen Gottesdiensten Thür und Thor aufgesperrt" zu haben. Als Inhalt dieser von den Druiden verschuldeten Entartung der Religion zählt Lohenstein[2]) allerhand Nachrichten von Verehrung fremder Götter, von Anbetung von Götterbildern, von Menschenopfern u. s. w. auf. Nicht nur die von Tacitus erwähnten Dienste der Isis, des Merkur, Herkules u. a., sondern auch spätere Nachrichten wie die von Anbetung des Krodobildes auf dem Schlosse Harzburg finden hier ihre Stelle.

Auch über wirkliche germanische Götter ist Lohenstein schon aus Saxos Werk und vielleicht auch aus der inzwischen bekannt gewordenen Edda unterrichtet. Er erzählt von Othin und seinem Rosse Schleipner, von Mimir, Thor, Frigg, Freya u. a., beschreibt ihre Bilder und ihren berühmten Tempel zu Upsala und auch das daselbst abgehaltene, gräfsliche Massenopfer von Menschen und Tieren mit allen Einzelheiten. Doch schreibt er die Verehrung aller dieser Götter nur den Nordländern zu. Bei ihnen zeigt er nicht, wie bei den Deutschen, das Bestreben, die heidnischen Züge zu mildern.

Wir sahen bisher, dafs Lohenstein von den Werken des Tacitus, Caesar und der anderen Klassiker sehr genaue Kenntnis besitzt und davon in seinem Romane ausgiebigen Gebrauch macht. Es läge nun vielleicht die Vermutung nahe, dafs er

---

[1]) I, 7, S. 1174 ff.
[2]) I, 7, S. 976 ff.

die zumal bei Tacitus zahlreich vorhandenen Mitteilungen über Sitten und Bräuche, Lebenshaltung, Kleidung, Rüstung, Kriegsführung u. s. w. zur Grundlage seiner Schilderung gemacht hätte. Aber davon ist fast nichts zu spüren. Alle jene Mitteilungen werden wohl in den gelehrten Vorträgen und Zwiegesprächen, mit welchen der Roman überreichlich versehen ist, genau aufgezählt; aber die im Romane auftretenden Helden und Frauen haben mit dem Bilde, das wir aus jenen theoretischen Auseinandersetzungen erhalten, nur selten einen Zug gemein. Jene wilden Natursöhne, die sich nach der Schilderung des Tacitus nur mit einem Tierfell notdürftig bekleiden und schon durch ihr wildes Aussehen den Feind in Schrecken setzen, die in Friedenszeiten, dauerndem Müfsiggang ergeben, nackt am Herdfeuer liegen und dem Trunke und Spiele fröhnen, sie taugen dem gelehrten und galanten Dichter des siebzehnten Jahrhunderts nicht zu Trägern seiner Romanhandlung. Jene ungeschlachten Barbaren hätten schwerlich den Anteil seiner Leser erweckt. Lohenstein und sein Publikum wollten mit fein gebildeten, gelehrten, galanten Menschen zu thun haben, die ihren Witz, Geist und vornehmen Geschmack in geistsprühender Unterhaltung, in wissenschaftlicher Erörterung der verschiedensten Wissensgebiete, in prächtigen Festen, Aufzügen, Spielen bethätigen. So hat Lohenstein den Arminius und seine Zeitgenossen gestaltet, obgleich er sehr wohl die geschichtlichen Zeugnisse kannte, die einer solchen Auffassung entgegenstehen.

Dafs Lohenstein auch mit dieser Art der Gestaltung den Geschmack der zeitgenössischen Leser zu treffen gewufst hat, bezeugt aufs deutlichste eine schon von Cholevius herangezogene Stelle der dem „Arminius“ angehängten Anmerkungen [1]): „ . . . . auf welchen Schlag denn auch der Herr von Lohenstein bemüht gewesen, denen wahren Geschichten derer alten Teutschen durch sinnreich erdichtete Umstände eine andere und bessere Gestalt und Ansehn zu geben; so dafs wenn Ariovist, Arminius, Thufsnelda, Arpus, Marbod, Jubil und andere von ihm beschriebene, ihre eigene Geschichte in diesem Buche suchen sollten, würden sie sich vielleicht mit grofser Mühe daselbst finden und in höchliche Verwunderung

[1]) Bd. II, Anmerkungen, S. 6.

gerathen, dafs ihre dicke Barbarey zu einen Muster aller nach heutiger Weltart eingerichteten Sitten, und sie, durch den Ovidius unserer Zeiten, nicht aus Menschen in Vieh, sondern aus halben Vieh in vollkommene Menschen verwandelt worden."

Wir haben durch einen Zeitraum von zwei Jahrhunderten die litterarischen Erzeugnisse aufgesucht, die sich mit deutschem Altertum befassen; solcher Schriften liegt eine nicht unbeträchtliche Anzahl vor. Gemeinsam war ihnen allen die vaterländische Gesinnung der Verfasser. Bei den Werken der schönen Litteratur sahen wir den Patriotismus stets als einzigen oder wenigstens als hauptsächlichen Anlafs für das Zurückgreifen auf das deutsche Altertum. Doch auch bei wissenschaftlichen Werken übte der gleiche Beweggrund seine Wirkung auf die Wahl des Stoffes und besonders auf die Darstellung aus.

Stark beeinflufst sahen wir die Darstellung fast überall auch von christlichen Anschauungen. Hiervon zeugte sowohl die völlig zur Regel gewordene Anknüpfung der deutschen Urgeschichte an die Bibel als auch die christianisierende Schilderung und Umdeutung altdeutscher Sitten und Gebräuche, die sogar bis zur christlichen Auslegung des heidnischen Götterdienstes gedieh.

Trotz dieser gemeinsamen Merkmale, von denen besonders das religiöse Vorurteil den Blick beschränkte, war doch auch innerhalb des stofflich eng umgrenzten Gebietes ein Fortschreiten der historischen Erkenntnis deutlich erkennbar. Wie in der wissenschaftlichen Litteratur die Forschung des Cluverius diejenige des Aventinus weit hinter sich liefs, zeigten uns auch auf dem Gebiete der Dichtung wenigstens die letzten Werke dieses Zeitraumes das beginnende Streben, vergangene Zeiten historisch treuer zu gestalten. Auf diesem Wege war schon Bucholtzens Werk ein Fortschritt gegenüber der völligen Raum- und Zeitlosigkeit der Amadislitteratur. Aber erst in Lohensteins „Arminius" werden die wissenschaftlichen Kenntnisse in umfassender Weise benutzt, um ein Bild deutschen Altertums als Hintergrund der Handlung eines historischen Romans zu entwerfen.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XIV.

Die Sage von
Robert dem Teufel
in neueren deutschen Dichtungen
und
in Meyerbeers Oper.

Von
Dr. Hermann Tardel.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1900.

Vorwort.

Aus einer gröfseren Materialsammlung über die Erneuerungen mittelalterlicher Sagen romanischer Abkunft in der Litteratur hauptsächlich des neunzehnten Jahrhunderts bietet der Verfasser hier eine kleine Abhandlung über die wichtigsten Bearbeitungen der Sage von Robert dem Teufel. Leider konnten einige deutsche Prosafassungen, zwei ausländische Operntexte und das verschollene Robertdrama von Charlotte Birch-Pfeiffer nicht beschafft werden. Etwaige Ermittelungen hierüber wolle man mir gütigst zukommen lassen.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, dem Herausgeber der „Forschungen“ für das meiner Arbeit entgegengebrachte Interesse meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

Bremen, im Februar 1900.

Dr. Hermann Tardel.

Inhalt.

		Seite
I.	Die Sage	1
II.	Uhland und Schwab	11
III.	Holtei	19
IV.	Raupach	33
V.	Scribe-Meyerbeer	44
VI.	Victor von Straufs	71
VII.	Prosadarstellungen	78
VIII.	Schlufs	81

I.

Die Sage.

Fast unübersehbar grofs ist die Zahl derjenigen nicht dem unmittelbaren Leben der Gegenwart, sondern dem der Vergangenheit entnommenen dichterischen Stoffe, mit denen sich die Phantasie der Dichter beschäftigt hat, die sie ihrer Empfindung und Auffassung angeschmiegt, und aus denen sie neue Kunstwerke geschaffen haben. Das Zurückgreifen auf solche Stoffe der Vergangenheit ist ein bezeichnendes Merkmal der neueren deutschen Litteratur. Seit Wielands „Oberon“ und Herders „Cid“ ist uns das Mittelalter fortgesetzt nahe gerückt, seit den Nachahmungen aus Horaz und Homer, seit Schillers griechischen Balladen und Goethes „Iphigenie“ ist die Antike neu erweckt, seit Goethes „Westöstlichem Divan“ und Rückerts Dichtungen hat sich der Zauber orientalischer Dichtung wiederum bewährt. Diese drei Strömungen haben von kleinen Anfängen an bis zu massenhaften Anhäufungen zahlreiche Neuschöpfungen aus der Welt des Mittelalters, der Antike und des Orients, vermischt mit den Empfindungen der Neuzeit, entstehen lassen. Der Sinn für das Geschichtliche, Traditionelle, für die einzelnen Stadien der Entwicklung der Menschheit ist nie gröfser gewesen als in unserem Jahrhundert; doch folgt die Dichtung im wesentlichen nur einem tieferen Zuge der Zeit, der sich besonders in der historisch-kausalen Methode aller Zweige der Wissenschaft kundgiebt. Von jenen drei Richtungen haben die Nachahmungen aus der antiken und orientalischen Welt nicht ganz den Umfang der Neubildungen aus dem uns näher liegenden Mittelalter gehabt. Die geschichtliche Lyrik, der historische Roman und

das historische Drama haben alle Winkel der einzelnen Perioden dieser Zeit aufgesucht; die Stoffwelt des 16. Jahrhunderts ist frühzeitig hinzugekommen. Von dem eigentlichen Mittelalter ging man bald rückwärts in die urgermanisch-nordische Vorzeit und erbaute sich an der Einfachheit der Zustände, an der reckenhaften Urkraft und der Übermacht der Leidenschaft, die man den mythisch-historischen Gestalten zuschrieb. Auch das romanische Mittelalter, besonders das französische, erfuhr eine Neubelebung. In ihm fand man das ritterlich-christliche Ideal des Feudalstaats am besten ausgeprägt, starke Weltfreudigkeit, edle, durch Frauenliebe in Fesseln geschlagene Männlichkeit auf der einen Seite, religiöse Erbauung und Askese auf der andern. Von romanischen Stoffen haben in erster Linie Roland, Tristan, Lohengrin, Parzival und Merlin — individuelle Gestalten inmitten eines überreich um sie ausgesponnenen Sagengewebes — die dichterische Phantasie unserer Zeit angeregt. Ein Stoff zweiten Grades (wenigstens nach der Zahl und dem Wert der bisherigen Bearbeiter) ist die einfache, begrenztere, aber bedeutender dichterischer und ethischer Momente nicht entbehrende Sage von Robert dem Teufel, welche seit 1820 freie dichterische Verwertung in Deutschland gefunden hat.

Der Inhalt der mittelalterlichen Sage ist in der für uns wichtigsten Form des französischen Volksbuches der folgende.

Der Normannenherzog Hubert lebte mit der Tochter des Herzogs von Burgund in glücklicher Ehe. Da ihnen aber lange Jahre hindurch kein Erbe beschert wurde, wurden sie bekümmert und zweifelten an der Gnade Gottes. Da versuchte der Böse den Herzog einst auf der Jagd, und seine über den Gram ihres Gemahls erregte Frau gelobte, wenn ihr durch die Macht des Bösen ein Kind zu teil würde, es ihm mit Leib und Seele zu übergeben. Sie genas wirklich eines Knaben, aber unter wunderbaren Zeichen, denn es blitzte und donnerte gewaltig. Das Kind zeigte von vornherein große Kraft und unnatürliche Wildheit; es biß den Ammen in die Brüste und schlug jeden mit Fäusten. Bei der Taufe erhielt es den Namen Robert. Die Knaben der Straße, die

er bald seine körperliche Überlegenheit fühlen liefs, nannten ihn „Robert den Teufel". Er ward einem Lehrmeister zur Unterweisung übergeben, aber er warf ihm das Buch zu Füfsen und erstach ihn mit einem Messer. Oft lästerte er Gott und verhöhnte die Diener der Kirche. Die Eltern, untröstlich über die Sinnesart des Kindes, glaubten ihm ritterlichere Sitten beizubringen, wenn sie ihn frühzeitig zum Ritter machten, doch bei dem Turnier zeigte er solche Ausgelassenheit und Kraft, dafs er die tapfersten Ritter zu Boden warf und einige tötete. Nun verbarg er sich in einem tiefen Walde, sammelte eine Schar verwegener Gesellen um sich, plünderte in der Gegend und verführte Frauen und Jungfrauen. Das Volk erhob grofse Klage; der Herzog liefs den Sohn durch Abgesandte an den Hof zur Rechenschaft fordern, aber Robert blendete die Boten. Dann wurde er in die Acht erklärt, setzte aber trotzdem sein nichtswürdiges Leben fort; einst liefs er sieben Einsiedler niedermetzeln. Auf seinen Streifereien kam er zufällig allein in die Gegend des Schlosses Arques, wo sich seine Mutter, die Herzogin, aufhielt. Bei seinem Erscheinen floh alles angstvoll davon, auch die Herzogin entsetzte sich vor Schrecken. Auf Roberts Frage, weshalb er so grausam und gottlos wäre, gestand sie ihm endlich, dafs er schon vor der Geburt dem Teufel geweiht gewesen sei. Nun kehrt Robert in sich und beschliefst, nach Rom zum Papst zu wandern, um seine Sünden zu beichten. Nachdem er seine früheren Genossen vergebens zu bekehren versucht hat, streckt er sie alle tot oder verwundet zu Boden. In einer Abtei, wo ihn die Mönche anfangs fliehen, hinterläfst er Rofs und Waffen sowie den Schlüssel zu dem Schatzgewölbe seiner Behausung, mit der Bitte, ihn seinem Vater zu übergeben und die Schätze auszuteilen.

In Rom angekommen, nähert sich Robert dem Papste während einer Messe in der Peterskirche, giebt sich zu erkennen und bittet um Gnade. Dieser verweist ihn an einen Eremiten in der Nähe der Stadt, dem Robert alle Missethaten beichtet, und der ihm auf Geheifs eines Engels als Bufse aufgiebt, sich närrisch und stumm zu stellen und mit de
zu leben. Robert fügt sich demütig. In de

wegen seines närrischen Gebahrens verspottet, läuft er grade in die offen stehende Halle des Kaiserpalastes, wo der Herrscher an der Tafel speist. Als dieser einem Hunde einen Knochen unter den Tisch hinwirft, stürzt Robert hungrig hinzu und sucht unter dem Gelächter der Anwesenden dem Hunde den Besitz des Knochens streitig zu machen, ebenso bei einem zweiten Bissen. Nachdem er seinen Durst an einem Brunnen gelöscht hat, legt er sich im Garten in dem Hundestall mit den Tieren zusammen zum Schlafen nieder. Der mitleidige Herrscher befiehlt, ihm ein Bett zu bringen, aber Robert nimmt nur etwas Stroh als Unterlage. In dieser Bufse lebt er sieben Jahre. Nun hatte der römische Kaiser eine schöne, aber stumme Tochter, um deren Hand sich der Seneschall des Reiches vergebens beworben hatte. Aus Rache reizte er die Sarazenen zu einem Einfall in Italien und stand bald an ihrer Spitze vor den Thoren Roms. Als Robert wie gewöhnlich beim Springbrunnen safs, erschien ihm ein Engel und befahl ihm, ein bereitstehendes, weifses Rofs zu besteigen, weifse Waffenrüstung anzulegen und dem Kaiser gegen die Ungläubigen beizustehen. Nur die stumme Prinzessin sah vom Fenster des Palastes, wie Robert sich waffnete. Er erschien gerade auf dem Schlachtfeld, als des Kaisers Heer hart bedrängt war, und verhalf, als weifser Ritter allen unkenntlich, durch seine übernatürliche Stärke den wankenden Reihen zum Siege. Danach eilte er schnell zum Brunnen, stieg vom Rofs, das sogleich verschwand, verbarg die Waffen und liefs sich wieder in Narrentracht am Brunnen nieder — nur die Prinzessin hatte ihn belauscht. Zwar wollte sie dem zurückkehrenden Vater durch Zeichen klar machen, dafs Robert der Retter sei, aber sie wurde deshalb verlacht. Ein zweiter und dritter Angriff des Seneschalls wurde nur durch Roberts Eingreifen abgeschlagen. Als er nach dem letzten Kampf eiligst fortsprengte, warf einer der Ritter, die seinen Namen erkunden wollten, einen Speer nach seinem Rofs, traf ihn jedoch selbst am Schenkel, so dafs die Spitze darin stecken blieb und der Schaft herniederfiel. Erst im Garten zog Robert die Lanzenspitze aus der Wunde, verband sie notdürftig und verbarg die Spitze zwischen den Steinen am Brunnen. Die Tochter des Kaisers

hatte auch diesmal zugesehen und faſste zu dem Ritter im Narrengewand eine zärtliche Zuneigung. Nun lieſs der Kaiser öffentlich verkünden, daſs er dem unbekannten Retter die Hälfte seines Reiches und die Hand seiner Tochter geben wolle. Auf die Nachricht hiervon verschaffte sich der Seneschall ein weiſses Roſs und weiſse Waffen, brachte sich eine Wunde bei und erschien so in groſsem Aufzug vor dem römischen Kaiser mit dem Anspruch auf den ausgesetzten Lohn. Dieser wollte ihm auch willfahren; als aber in der Kirche die Vermählung mit der sich sträubenden Prinzessin vollzogen werden sollte, löste sich ihr plötzlich das Band der Zunge. Sie enthüllt den Seneschall als Verräter und Robert als den wirklichen Retter und holt aus dem Versteck im Garten die Lanzenspitze hervor, welche genau zu dem Schaft des Speeres paſst, mit dem der eine Ritter Robert wider Willen verwundet hatte. Während Robert noch immer närrische Streiche angiebt, erscheint der Eremit und erklärt die Buſse als beendigt. Der dankbare Kaiser vermählt den Helden mit der Prinzessin, und beide ziehen in die Normandie.

Betrachten wir die Sage[1]) kurz nach ihren märchenhaften, legendarischen und historischen Grundmotiven. Die mitgeteilte Fassung ist eine spätere, aus mehrfachen Überarbeitungen hervorgegangene Form. Die mutmaſslich älteste Überlieferung der Sage finden wir in der lateinischen Prosa des französischen Dominikanermönches Etienne de Bourbon, der kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts starb. Ihm ist die Sage, die er in dem Abschnitt „de multiplici penitencie" anführt, nur ein Beispiel für die heilskräftige Wirkung der Buſse. Er bietet eine rein mythisch-legendarische Fassung

[1]) Über die Sage vergleiche: Liebrecht, Zur Volkskunde 1879; Edélestand du Méril, Etudes d'archéologie et d'histoire littéraire 1862; Breul, Einleitung zum Sir Gowther 1886; Borinski, Zeitschrift für Völkerpsychologie 1889, Bd. 19; E. Benezé, Orendel, Wilhelm von Orense und Robert der Teufel, Halle 1897. — Ausgaben: Roman ed. Trébutien 1837; Dit ed. Breul in den Abhandlungen zur Tobler-Feier, Halle 1895; Miracle ed. Frère 1836, ed. Fournier 1879; die Vie citiere ich nach der Nouvelle Bibliothèque bleue 1842 ed. Leroux de Lincy, die Histoire nach dem Druck Liège 1787 (Bibl. bleue I); die deutsche Version ed. Borinski, Germania 37, S. 44. Vgl. S. 201 ff.

ohne geschichtliche Beziehungen. Es handelt sich nicht um den Sohn eines Normannenherzogs, sondern um den irgend eines „comes“. Im übrigen enthällt diese Überlieferung bereits alle wesentlichen Motive der späteren ausführlicheren Darstellungen. Man wird nicht bezweifeln können, dafs wir es hier mit alten traditionellen Sagenstoffen zu thun haben, an denen sittlich-religiöse Forderungen erläutert werden sollen.

Der Grundstock der Robertsage ist denn schon von mehreren Forschern in der Gruppe des Eisenhans-, Werweifs- oder Grindkopf-Märchens (vgl. u. a. Grimm, No. 136) gefunden worden. Dahin gehört der dämonische Ursprung des Helden, die ganze Art der Erwerbung der Prinzessin, auch die Entlarvung des betrügerischen Nebenbuhlers (vgl. die Tristan- und Wolfdietrichsage). Die Übertragung ist in ähnlicher Weise zu denken wie bei gewissen Abschnitten der Sagen von Apollonius, Jourdain de Blaivies und Orendel, welche aus jenen Märchen hervorgegangen sind. Da von den bekannten Märchen dieser Gruppe keines ganz genau mit der Robertsage übereinstimmt, so kann man sich dies anzunehmende ursprüngliche „Robertmärchen“ immerhin relativ selbständig denken.

Aus dem Märchen wurde eine „Robertlegende“, aus dem weltlichen Helden ein Held der Askese. Der dämonische Ursprung des Helden wurde in einen diabolischen umgewandelt. Dadurch näherte sich die Sage der Merlinsage, in der der Held aus der Verbindung einer irdischen Jungfrau mit dem Teufel (wie Christus aus der Verbindung der Jungfrau Maria und des heiligen Geistes) hervorgeht. Daraus ergab sich in beiden Fällen die Stellung des Helden zu Gott, erst gegen ihn, dann für ihn — im übrigen giebt es keine weiteren Beziehungen zwischen beiden Sagen. Als specifisch legendarisch sind dann noch die Wanderung Roberts zum Papst in Rom, seine Bufse und Entsühnung zu bezeichnen. Ähnliche, unmenschliche, aber dem Geist des Mittelalters entsprechende Bufsübungen finden wir in dem „Dit des trois chanoines“ und in der Sage von Valentin und Orson.

Alsdann wurde die bis zur Romfahrt imaginäre Scenerie der Legende in die Normandie verlegt und dadurch ein ge-

wisses Lokalkolorit geschaffen. Der Robertus der Legende erscheint in allen französischen Fassungen als Sohn des Normannenherzogs Hubert. Höchst wahrscheinlich hat hierbei die Erinnerung an die gefürchteten Heerzüge der Normannenherzoge mitgewirkt, denen man die ganze Reihe der Schandthaten Roberts zuschreiben durfte. In diesem Sinn hat sich schon Edélestand du Méril geäufsert: „La terreur qu'avaient répandue dans toute la France les déprédations et les violences des Normands, décida de la patrie de Robert." Erst durch die Einführung des geschichtlichen Hintergrundes und durch die gestaltende Kraft des Dichters ist der wesentlich passive Robert der Legende zu einem wirklichen, lebenswahren Helden geworden, naturgemäfs innerhalb des mittelalterlichen Ideenkreises. Aber es mufs betont werden, dafs die historischen Beziehungen nicht so weit reichen, dafs wir in Robert einen bestimmten Normannenherzog des 11. oder 12. Jahrhunderts oder gar Robert Guiscard (wie Borinski meint) einigermafsen genau erkennen könnten. Die Wandlung des Helden vom Bösewicht zum gottwohlgefälligen Helden braucht nicht auf die kirchliche Bekehrung einer bestimmten geschichtlichen Persönlichkeit zurückgeführt zu werden.

Meines Erachtens hat die Sage von Robert dem Teufel also eine Entwicklung vom Märchenhaften und Legendarischen zum Historischen durchgemacht. Eine der Voraussetzungen dieser Annahme ist freilich die, dafs wirklich die Fassung des Etienne de Bourbon älter ist als die französischen Dichtungen; aber es ist doch kaum anzunehmen, dafs der mönchische Schriftsteller, hätte er die letzteren gekannt, sie ohne den bufsethuenden Normannenherzog erzählt hätte.

Werfen wir einen kurzen Blick auf die französischen Darstellungen der Sage, deren es poetische und prosaische giebt. Unter jenen ist die früheste ein in zwei Handschriften erhaltener, in gereimten Achtsilblern verfafster Roman aus dem 13. Jahrhundert; ferner gehört zu ihnen das sogenannte Dit, eine strophische Umbildung aus dem 14. Jahrhundert in mehreren Handschriften, und schliefslich das Miracle, eine dramatische Bearbeitung aus derselben Zeit. Zu den Prosadarstellungen gehören die Berichte in den „Chroniques de

Normandie" (die ältesten Drucke aus dem Jahre 1487) und das Volksbuch, meistens Vie betitelt, dessen älteste Drucke aus den Jahren 1496 und 1497 stammen, und das im grofsen und ganzen als Umsetzung aus der metrischen Form in die prosaische aufgefafst werden kann. Diese Bearbeitungen hat Breul nach dem Inhalt des Schlusses in zwei Gruppen geteilt. In Übereinstimmung mit der lateinischen Prosa haben der Versroman und die „Chroniques" einen religiös-geistlichen Schlufs: nachdem der Held eine Vermählung mit der Königstochter abgelehnt hat, stirbt er als Eremit in der Einsamkeit. Dagegen heiratet er in dem Dit, der Vie und im Miracle die Prinzessin, kehrt in die Normandie zurück, kommt dem Kaiser bei einem Sarazeneneinfall zu Hilfe und stirbt nach glücklicher Regierung.

Dies ist die litterarische Entwicklung der Sage vom 13. bis ins 15. Jahrhundert. Das französische Volksbuch ist die Grundlage für eine Reihe von spanischen, portugiesischen und englischen Fassungen geworden; das strophische Gedicht von Sir Gowther erscheint jedoch ziemlich selbständig. So zahlreich auch die Abweichungen der französischen Darstellungen unter einander sind, so ist doch der Grundstock der Sage überall festgehalten. Selbst die Verschiedenheit des Schlusses ist nicht von so grofser Bedeutung. Die Veränderungen im einzelnen erklären sich dadurch, dafs wir es mit einem fluktuierenden Stoff zu thun haben, den die Bearbeiter mit variablen Zügen, die sich leicht aus der Situation ergaben, ausstatteten, oder den sie aus ihrem Sagenvorrat mit neuen Motiven erweiterten.

Seit dem 16. Jahrhundert verliert sich das Interesse an der Sage mehr und mehr. Nur das französische Volksbuch wird fortgesetzt gedruckt, unter anderen in der bekannten „Bibliothèque bleue". Es giebt eine einzige deutsche Fassung, die Borinski in Beziehung zu Albrecht von Eyb oder doch zu den Humanisten des eichstädter Bistums gesetzt hat. Das 18. Jahrhundert zeitigt eine sprachlich modernisierte, im Geschmack des Rationalismus gehaltene Umarbeitung des französischen Volksbuches, meistens Histoire genannt (zuerst 1769 gedruckt), in die aufser anderen Zusätzen eine ausführ-

liche Feengeschichte zur Begründung des dämonologischen Ursprungs Roberts eingeschachtelt ist.

Das französische Volksbuch ist nun direkt oder indirekt die Quelle gewesen, aus der die Erneurer unserer Zeit geschöpft haben. Für die Namengebung und einzelne Motive kommt auch die Histoire in Betracht.

Die dichterischen Bearbeitungen unseres Jahrhunderts sind alle als Schöpfungen des romantischen Geistes zu betrachten. Die deutsche Romantik, und ähnlich die französische und englische, wandte sich mit Vorliebe dem Mittelalter zu, das die Wissenschaft anfing nach allen Richtungen hin zu durchforschen. In den leuchtendsten Farben schilderte man dieses Mittelalter; es war freilich meistens kein kritisches geschichtliches Gemälde, sondern ein Idealbild. Man knüpfte dabei einerseits an feudal-ritterliche und katholisch-hierarchische Anschauungen an, andererseits erneuerte man den Sinn für das Reckenhaft-Urwüchsige, das Märchenhaft-Mythische, das Lebendig-Volkstümliche, das Heimatlich-Nationale. Für diese beiden Anschauungen war nun der „Robert" in mancher Hinsicht ein dankbarer, dichterischer Stoff. Wie er, rein motivgeschichtlich betrachtet, legendarische und märchenhafte Bestandteile aufwies, so enthält er, ideell betrachtet, eine ähnliche Mischung. Nach der einen Richtung zeigt er die Verbindung der Kirche und des Rittertums, doch so, daſs der Kirche die geistige Vorherrschaft zukommt. Die Lehre der katholischen Kirche von der Buſse und der Gnade wird in der bestimmtesten Form vertreten. Nach der andern Seite bietet der Stoff die reinste, ursprünglichste Märchenpoesie in schlichtester Form. Da ist der Held mit seiner ungebändigten Jugendkraft, seine Ächtung und sein Räuberleben im Walde, seine unritterliche Stellung am Hofe des Herrschers, die Liebe der Königstochter zu dem unbekannten, unfreien und entstellten Mann, seine Heldenthaten zum Schutz des Königs und des Landes, die Schmähung seiner Verdienste durch einen Nebenbuhler, die Enthüllung seiner vornehmen Geburt, seine Vermählung mit der Prinzessin — dies alles typisch, wenig individuell gehalten. Auch der Schauplatz der Handlung, zuerst die düstere Normandie, dann das sonnenhelle Italien, konnte künstlerisch verwertet

werden. Diese Mischung sittlich-religiöser und poetischer Züge fesselte die Bearbeiter an den Stoff; einige zog indes die Fülle des Poetischen vielleicht mehr an als der kirchliche Gedanke.

Konnten derartige Erneuerungen der Sage, von ihrer künstlerischen Vollendung zunächst abgesehen, an sich wirklichen Erfolg versprechen? Vom ästhetischen Standpunkt aus ganz sicher; denn die Wiederbelebung eines alten reizvollen Märchens erregt selbst im mittelalterlichen Gewand unsere Teilnahme. Aber vom Standpunkt der sittlichen Betrachtung erheben sich starke Zweifel. Die Romantik trat mit ihren dem Mittelalter entlehnten religiösen und politischen Grundsätzen entschieden der Entwicklung entgegen, welche die Bildung der Zeit seit Luther und der französischen Revolution genommen hatte, und fand nur bei Vertretern altkonservativer Lebensanschauung Anklang. Die moderne Bildung, das ist im Grunde die philosophische Ethik, wird die Moral der Robertsage ablehnen müssen. Denn diese ist lax, da nach ihr die schlimmsten Verbrechen durch kirchliche Bufse gesühnt werden können. Sie ist perverse, da die auferlegte Bufse, die Erniedrigung des Menschen bis zum Tier, unseren Empfindungen von der Würde des Menschen widerspricht. Sie ist hierarchisch, da sie den weltlichen Dienern der Kirche eine unbedingte Herrschaft über das Gewissen und die Handlungen des einzelnen gestattet. Hier liegt die Klippe für den Erfolg einer Robertdichtung; doch konnte diese kirchliche Auffassung in ihrer Schroffheit gemildert oder durchgreifend umgestaltet werden.

Der Kunstform nach war der Stoff des Robert von Haus aus durchaus episch. Eine dramatische Behandlung würde gröfsere Umänderungen erfordern. Sehen wir nun, wie sich die neueren Bearbeiter mit der Sage abgefunden haben!

II.

Uhland und Schwab.

Eine der frühesten Erwähnungen der Sage in der deutschen Litteratur findet sich in den „Teutschen Volksbüchern" von Joseph Görres (1807), in denen der Entdecker der alten Volksmären nach einem französischen Volksbuch „La terrible et merveilleuse vie de Robert le Diable (Troyes)" eine knappe Inhaltsangabe darbietet.[1])

Diese Skizze von Görres war auch Uhland bekannt, wie sich aus einer Anmerkung in der Schrift über das altfranzösische Epos ergiebt. Uhlands siebenmonatlicher Aufent-

---

[1]) Görres kommt auf die Sage aus Veranlassung seiner Analyse des Faustbuches zu sprechen und berichtet als Beispiel vorfaustischer Teufelsbannungen aus ungenannter und bisher unbekannter Quelle, dafs Robert der Teufel im Jahre 768 die Fähigkeit, sich in alle Tiergestalten zu verwandeln, besessen habe und nach dreijähriger Bufse vom Teufel in die Luft geführt, fallen gelassen und zerschmettert worden sei. Diese Luftfahrt Roberts stellt Görres mit derjenigen Fausts, Zoroasters und Scotus' in Parallele (vgl. übrigens Heinrich den Löwen und den Ritter von Falkenstein). Weiter erzählt er nach der „französischen Chronik" (welcher ?), wie Robert von der Normandie Karl den Grofsen durch Zauber herbeigerufen habe, was ihn sofort an Fausts Citation Alexanders des Grofsen erinnert. Möglicherweise geht auch die erste Notiz über Robert den Teufel auf die französische Quelle zurück. Dafs Robert nach einer Lokalsage vom Schlosse Molineaux die Gestalt eines vom Alter gebleichten Wolfes annimmt, erzählt auch Uhland (Schriften VII, 660). Es handelt sich dabei um dämonologische Fortsetzungen der Sage von Robert dem Teufel, wie bei der Sage von Richard Sans-Peur (vgl. Uhland, Schriften IV, 869; VII, 661–666; VIII, 180ff.). Welches auch die Vorlage von Görres war, jedenfalls beruht seine Mitteilung nicht auf blofser Phantasie, noch ist sie Vorstufe einer originalen deutschen Fassung, wie Borinski meint. Vgl. Görres a. a. O. S. 216 Anm., S. 220, 222.

halt in Paris im Jahre 1810 ist für seine dichterische Entwicklung und damit für die Geschichte der deutschen Dichtung von großser Bedeutung geworden. Denn es gelang ihm nach den Vorarbeiten einiger deutscher und französischer Gelehrten, den verborgenen Schatz der romanisch-mittelalterlichen Poesie zu heben und sowohl für die Wissenschaft wie für die Dichtung zu verwerten. Für jene ist seine Abhandlung über das altfranzösische Epos (1812) grundlegend, für die Dichtung sind seine Balladen „Taillefer", „Bertran de Born" und andere bahnbrechend geworden. Unter den zahlreichen Stoffen, die seine Phantasie beschäftigten, die ihn zum Abschreiben anspornten, und von denen einige zu einem Märchenbuch des Königs von Frankreich vereinigt werden sollten, befindet sich auch der „Robert", worüber sein Tagebuch genauen Aufschlufs giebt. Dieses berichtet vom 27. Oktober: Erkaufung des „Huon" und „Robert le Diable", vom 28.: Gedanke, den „Robert" metrisch zu bearbeiten und vom 29.: Angefangene Bearbeitung des „Robert".[1]) Damit übereinstimmend, schreibt er etwas später an Justinus Kerner: „Angefangen habe ich die Bearbeitung (im Balladenton) eines nordfranzösischen Volksromans: La terrible et épouvantable vie de Robert le Diable."[2]) Nach seiner Rückkehr aus Paris empfindet er es unangenehm, dafs ihm die epische Dichtung, das Dit, welches Roquefort im „Glossaire" II, 799 verzeichnet hatte, nicht bekannt geworden war.[3]) Die Fabel der Sage fand er trefflich und originell. Sie schien ihm wie andere normannische Sagen ursprüngliche, wilde Gröfse und den finstern Ernst des Nordens zu atmen, und er setzte sie zu den in Deutschland bekannteren südfranzösischen Sagen von Magelone und Melusine in Gegensatz, in denen ein milderer Geist herrsche. Der Teufelsgeschichten wegen empfahl er die Sagengruppe seinem Freunde Kerner zur Bearbeitung, wobei er wohl weniger an Robert den Teufel

[1]) Uhlands Tagebuch 1810—20. Herausgegeben von J. Hartmann, Stuttgart 1898, S. 22.

[2]) Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden 1897, I, 147.

[3]) Brief an Im. Bekker, nach dem 23. Febr. 1811. Vgl. E. Schmidt. Uhlands Märchenbuch des Königs von Frankreich, in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften 1898, S. 967, Anm.

als an den mit derartigen mythischen Elementen mehr durchsetzten Richard Sans-Peur dachte. In der Abhandlung über das altfranzösische Epos[1]) kommt Uhland auch auf die „national" normannischen Sagen (die Chroniken von Wace, Robert le Diable und Richard Sans-Peur) zu sprechen. Den Robertroman citiert er wie oben mit dem Zusatz „Limoges, chez F. Chapouland 28 s.", was vermutlich auf einen ziemlich modernen Text des Volksbuches deutet (der Titel mit dem Wörtchen „épouvantable" stimmt mit einer Ausgabe überein, die Breul unter No. 39, S. 201 anführt). Wiederum hebt er den finsteren und gespenstischen Charakter der normannischen Sagen hervor, der ihm nordische Herkunft anzeigt, und erinnert jetzt an die farbenhelleren Romane des Südens Aucassin und Nicolete, Flos und Blancflor. Indes ist das Urteil von dem finsteren Charakter der Sage nur für den in der Normandie spielenden Teil zutreffend, nicht für die Ereignisse in Rom; nordische Abkunft des Stoffes ist für den Robert durch die bisherige Forschung nicht erwiesen und nicht gerade wahrscheinlich. Die Vorlesungen über Sagengeschichte, welche 1831/32 in Tübingen gehalten und später von Ad. von Keller herausgegeben wurden, bringen eine Inhaltsangabe der Sage, wieder nach dem Volksbuch von Limoges; erwähnt wird die englische Fassung nach dem Buche von Spazier 1830.[2]) Nach Büchern von Placide Justin, Taylor-Nodier und Marchangy[3]) behandelt er dann die letzten Ausläufer der Sage in französischen Lokaltraditionen, so die Sage von Roberts Schlofs bei Molineaux unterhalb Rouens und eine Legende von der Genovefa-Kirche in Paris.

In der Schrift über das Epos der Franzosen zeichnet er Robert in kurzen Strichen: „Schon vor der Geburt verflucht, unter Sturm und Gewitter geboren, unter Frevel aufgewachsen, baut er sich ein Haus im dunklen Walde, wo er alle erdenk-

---

[1]) Uhland, Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage 1869, IV, 368.

[2]) Uhland, ebenda VII, 655—661.

[3]) Robert le Diable ou le Château de Molineaux, traditions normandes, recueillies par Placide Justin, Paris 1823; Taylor, Nodier et de Cailleux, Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France (wo?).

baren Greuelthaten verübt, zuletzt aber vor sich selbst erschrickt und durch eine wundervolle Bufse mit dem Himmel versöhnt wird.“ Nach allen Äufserungen des Dichters über die Sage darf man wohl annehmen, dafs ihn nicht eigentlich der sittlich-religiöse Gedanke zur dichterischen Bearbeitung reizte, obwohl er ihn nicht aufgegeben hätte, auch nicht das Märchenhaft-Phantastische der Scenerie am römischen Königshof, sondern das Dämonologische des ersten Teils der Sage, die düstere Gröfse des zum Verbrecher geborenen Helden, die Romantik des Outlaw-Charakters. Leider hat Uhland nach der Rückkehr aus Paris die begonnene Robertdichtung, von dramatischen Stoffen in Anspruch genommen, nicht vollendet. Die Anfangsverse, die E. Schmidt[1]) in einem Tübinger Sammelband gefunden hat, sind das einzige Überbleibsel:

„Zu Rouen ward ein Kind geboren,
Der Welt zum Wunder auserkoren.
Des Kindes Vater, Herr Hubert,
War der Normannen Herzog wert,
Frau Ida hiefs die Mutter gut,.
Die Fürstin von Burgundenblut.“

Gustav Schwab, seit 1818 Professor am oberen Gymnasium in Stuttgart, stand dort mit Uhland in freundschaftlichem Verkehr, der sich seit Uhlands Verheiratung mit Emilie Vischer, einer Freundin von Schwabs Gattin, besonders innig gestaltete und zur gegenseitigen Mitteilung ihrer dichterischen Arbeiten führte. Uhland überliefs Schwab den Robertstoff, und schnellschaffend liefs dieser 1820 die „Romanzen von Robert dem Teufel, nach der altfranzösischen Sage“ erscheinen.[2]) In einem kurzen Widmungsgedicht bekennt er sich bescheiden als „Geselle“ des „Meisters“ Uhland, dem er den Stoff verdanke. Wir können vermuten, dafs Schwab auch Uhlands Fragment kennen gelernt hat, und dafs er Uhlands Ausgabe des Volksbuches (Limoges) benutzte; wenigstens führt er in der späteren Bearbeitung der Sage als Volks-

[1]) Vgl. oben S. 12, Anm. 3.
[2]) Schwab, Gedichte ed. Reclam (Univ.-Bibl.) S. 498—520.

buch (1835) ebenfalls eine Ausgabe von Limoges ohne Jahr an. Die Bezeichnung „Romanzen“ gebraucht Schwab noch unterschiedslos von deutschen, französischen und legendarischen Stoffen, so in den Dichtungen von den heiligen drei Königen, vom Appenzeller Krieg, vom Herzog Christoph von Wirtemberg, vom Möringer und sogar in der nordischen Sage „Blutrache“, während Uhland Gedichte im Geist südlicher Nationalität als Romanzen, solche im Geist nördlicher Nationalität als Balladen bezeichnete, also eine Scheidung nach der Herkunft vornahm. Die Dichtung bedient sich der Balladenstrophe in stichischer Form und verteilt den Stoff über zwölf ungefähr gleichlange Abschnitte. Die knappe romanzenartige Darstellung brachte es mit sich, dafs der Inhalt der Vorlage aufserordentlich zusammengezogen werden mufste; an die Stelle der behaglichen Breite und Ausführlichkeit des Volksbuches tritt die sprunghafte, von Thatsache zu Thatsache eilende Form der Ballade.[1])

Die erste Romanze schildert die Geburt, Taufe und wilde Jugend des Helden. Der Anfang ist ähnlich wie bei Uhland:

„Zu Rouen in der Normandie
Der Herzog Hubert safs,
Die Herzogstochter von Burgund
Er sich zum Weib erlas.“

Die wunderbaren Zeichen bei der Geburt Roberts hätte Uhland oder Kerner ungleich wuchtiger und schauriger dargestellt:

„Das ganze Schlofs lag auf den Knie'n,
Bis dafs es war vollbracht;
Ein Wetter zog am Himmel auf,
Der Mittag ward zur Nacht.
Und Blitz und Donner folgten sich,
Und alle Winde vier
Sie kämpften um das alte Schlofs,
Es kracht und stürzte schier.
Und als das Wetter war vorbei
Mit Blitz und Donner und Wind,
Da fiel der Sonne Strahl herein
Auf das geborne Kind.“

[1]) Es entsprechen sich inhaltlich: Romanze I = Volksbuch, Kap. 1—8; II = 9—12; III = 13, 14; IV = 15; V = 16, 17, 17a (das zuweilen fehlende Kapitel); VI = 18, 19, 20 (1. Absatz); VII = 20, 21; VIII = 22; IX = 23, 24. X = Ende von 24, 25—27; XI = Schlufs von 27, 28; XII = 29—33.

Roberts rohes Auftreten im ersten Turnier läfst Schwab durch einen Boten an den König berichten (Rom. II). Die Räuberburg Roberts liegt im Volksbuch, mehr dem Robin Hood-Charakter entsprechend, in einem dunklen Wald, bei Schwab in einem unzugänglichen Felsenthal (Rom. III). Bei der Tötung der sieben singenden Einsiedler[1]) wird Roberts spöttelnde Bemerkung beibehalten: „J'ai trouvé une belle nichée (Vie); „Hei! rief der Wilde, treff' ich hier Sangvögel ein ganzes Nest" (Schwab). Im Volksbuch tötet Robert ohne weiteres den Hirten, durch den er die Anwesenheit seiner Mutter auf dem Schlofs erfahren hat. Bei Schwab hält ihn der Hirte wegen seines blutigen Wamses für einen Fleischer und heifst ihn den Braten ins Schlofs bringen, aber Robert wird nachdenklich und züchtigt ihn nicht ob dieses Hohnes (Rom. IV). Die Erkenntnis, von aller Welt verstofsen zu sein, drückt Schwab etwas zu drastisch aus, wenn Robert ausruft: „Bin ich ein Jud, hab' ich die Pest?" (übrigens ebenso in Bülows Novelle). Eigentümlich ist Schwab der Zug, dafs Robert beim Erblicken seiner Gestalt in einem Spiegel vom Schuldbewufstsein erfafst wird. Das Geständnis der Mutter und Roberts Umkehr zur Bufse folgt ohne Vertiefung der Vorlage. Der Dichter bringt auch die Übergabe des Burgschlüssels an den Abt vor (Rom. V), woraus sich die Benutzung einer vollständigen Ausgabe des Volksbuches ergiebt, da dieser Abschnitt in manchen Drucken, so auch in der „Bibliothèque bleue", fehlt (vgl. Breul 85). Die Verkündigung der Bufse durch den Einsiedler, der im Volksbuch drei Meilen von Rom, in Schwabs Dichtung und im Volksbuch zu Montalto wohnt, lautet:

„Du warst der Schrecken aller Welt,
Sei aller Welt ein Spott!
Geh' durch die Stadt als wie ein Narr,
Dein flüchevoller Mund
Der schliefse sich und werde stumm,

---

[1]) Schwab gebraucht die gekürzte Form des Wortes:
Rom. V. Seit wann fällt es dem Teufel ein,
Zu gehen ins Siedelhaus?
Rom. VII. Einst schlug ich sieben Siedler tot.
Ebenso Freiligrath in der ersten Übersetzung von V. Hugos „Die Fee und die Peri" (sämtliche Werke IV, 240).

Und speise mit dem Hund.
Und für den tausendfachen Mord,
Den du verübt im Wahn,
Setz' an ein grofses Leben einst
Das eigne Leben dran!"

Es ist eine sehr passende Änderung, die jedoch nicht in das Volksbuch des Dichters übergegangen ist, dafs die stumme Prinzessin bereits beim Festmahl anwesend ist, unter der Narrenverkleidung des Helden seine herrliche Gestalt und vornehme Abkunft errät und verstohlen für ihn seufzt — es ist ein alter märchenhafter Zug. Die Scenen zwischen Robert und der Tochter des Herrschers spielen sich in dem „beau verger" ab, einem typischen Ort der altfranzösischen Dichtung; Schwab sagt von Robert nach dem Festmahl: „Drauf lief er in die Gartenlust." Von der neunten Romanze an ist die Kürzung der Erzählung im Vergleich zur Vorlage noch gröfser, aber der Ton fängt an etwas voller und ernster zu werden. Der dreimalige Kampf Roberts zur Rettung des Kaisers ist in einen einzigen zusammengezogen, die Kennzeichnung des Helden durch den Lanzenstich wird etwas oberflächlich abgethan (Rom. X). Bei der Entlarvung des Seneschalls kommt es zu einem komischen Streit über die Farben der Lanzenschäfte. Nach Entdeckung des Betrugs stöfst sich der Seneschall die Lanzenspitze ins Herz, im Volksbuch entflieht er sofort.

Schwab hat die Sage, von diesen nicht bedeutenden Einzelveränderungen abgesehen, inhaltlich und ideell dem Vorbilde getreu, in den Balladenstil übertragen, ohne weder das Dämonische noch das Religiöse oder das Märchenhafte besonders herauszuarbeiten. Flott und frisch geschrieben, hinterläfst die Dichtung einen befriedigenden, aber keinen tiefen Eindruck. Sprache und Auffassung erscheint etwas zu schlichtalltäglich, die Personen nicht scharf genug gezeichnet, die Scenerie nicht anschaulich genug, die Form wird auf die Dauer einförmig, zuweilen bänkelsängerisch. Der volkstümlichen Balladenform fehlt eben die individuelle Vertiefung durch den Kunstdichter.

In der „Revue Germanique" (1835, Serie III, Band IV, S. 191, unterzeichnet L. L.) wurde Schwabs Bearbeitung der

Sage unter Abweisung derjenigen Scribes gelobt und eine sehr freie Nacherzählung davon gegeben, der man freilich nicht anmerkt, dafs sie einem Balladenkranz entnommen ist.[1])

[1]) Als Probe diene eine Stelle, die mit Schwabs IV. Romanze zu vergleichen ist (Roberts innere Wandlung): „En fondant en larmes, et en se frappant la poitrine, la malheureuse mère avoue à Robert le vœu imprudent qu'elle a fait pour obtenir sa naissance. Effrayé, mais à la fois touché de cette révélation, le jeune homme jure que sa vie ne sera point payée par les remords d'une mère: Non, dit-il, je ne veux pas être damné! Je ne veux pas que ma mère porte devant le tribunal de Dieu la responsabilité de ma damnation! Et, brisant son épée, il en jette les tronçons aux pieds de la duchesse; et il se dépouille de ses vêtements ensanglantés, qui lui donnaient plutôt l'air d'un boucher que d'un prince; et couvert d'un cilice, pieds nus, le bâton du pèlerin pour seule arme, il retourne parmi les brigands, ses compagnons.

III.

Holtei.

Wie Schwab den Robertstoff von Uhland erhielt, so scheinen auch bei der weiteren Verbreitung desselben persönliche Beziehungen der Dichter untereinander mitgewirkt zu haben. Schwab lernte während seines Pariser Aufenthalts Meyerbeer kennen und schreibt vom 14. April 1827, dafs letzterer an einer Oper „Robert der Teufel“ von Germain Delavigne und Scribe arbeite.[1]) Ob etwa der Komponist durch Schwabs Balladendichtung auf den Stoff aufmerksam wurde, läfst sich nicht sagen. Schwab wufste jedenfalls frühzeitig von dem Opernplan, über den die Presse dann allmählich aus Meyerbeers Umgebung stammende Nachrichten brachte. Seiner Bekanntschaft mit Schwab verdankte auch Karl von Holtei eingestandenermafsen den Robertstoff. Er empfing nach Zusendung des fertigen Dramas einen freundlichen Brief des schwäbischen Dichters. In einem späteren, sehr launigen Gedicht „An Gustav Schwab“ sagt Holtei über diese Beziehungen[2]):

„Robert, Robert, hiefs der Teufel,
Wenn ihr's etwa wissen wollt,
Und für diesen Teufels-Teufel
Prägte Schwab das reinste Gold,
Prägte golden die Balladen,
Die er in der Mythe fand.
Ja, so fiel durch Gottes Gnaden
Mir der Teufel in die Hand.

---

[1]) Karl Klüpfel, Gustav Schwab. Sein Leben und Wirken. Leipzig 1858. S. 162.

[2]) K. v. Holtei, Gedichte. Berlin 1844. S. 193.

Und der Teufel mufs mich reiten,
Dafs ich sie zum Trauerspiel
Für die Bühne zu bereiten,
Wie besessen d'rüber fiel.
Einen „Robert" schreib' ich nieder,
Mit des Normanns Ungestüm; —
Und der Teufel plagt mich wieder:
Diesen Teufel schick' ich ihm."

Holtei schrieb die Robertdichtung im Jahre 1830 in Berlin bald nach seiner zweiten Verheiratung und reichte sie noch in demselben Jahre kurz vor seiner Übersiedlung nach Darmstadt beim Königstädtschen Theater ein. Hier gelangte das Stück erst im März 1831 zur Aufführung, aber immer noch über ein halbes Jahr eher als Meyerbeers Oper. Doch was wollte der Achtungserfolg des Dramas gegen den Welterfolg der Oper bedeuten! Holtei hatte Meyerbeer 1827 in Paris besucht, wufste von dessen Robertoper, vielleicht von einzelnen Gestalten, und suchte in seiner anscheinend harmlosen Art Nutzen daraus zu ziehen, wie vorher beim Leonorenstoff.[1])

Als Meyerbeers Oper sich über ganz Deutschland von Bühne zu Bühne verbreitete, glaubten zwei andere Berliner Dramatiker aus dem Bekanntenkreis Holteis, dafs dem so bekannt gewordenen Stoffe vom Standpunkt des Dramas noch auf andere Art beizukommen sein müsse, als es Holtei versucht hatte. Es waren Raupach und Charlotte Birch-Pfeiffer, die künftigen Beherrscher der Berliner Bühne. Das Drama des ersteren erschien 1834; um dieselbe Zeit oder etwas später das wohl nicht gedruckte Schauspiel der Birch-

[1]) Einer Äufserung Meyerbeers, dafs ihm der Stoff von Bürgers Leonore für eine volkstümliche deutsche Oper geeignet erschien, entnahm Holtei die Anregung zu seinem Schauspiel mit Gesang „Lenore", welches Juni 1828 in Berlin aufgeführt wurde. Er war offenherzig genug, in der Vorrede zu dieser Dichtung den Ideenraub einzugestehen mit der Bemerkung: Meyerbeer schrieb damals über Robert le Diable und safs zu tief darin, um auf meine Felonie zu achten. Auch mit dem Stoff von Holteis romantisch-komischer Oper „Des Adlers Horst" nach einer Novelle von Johanna Schopenhauer hat sich Meyerbeer zuerst beschäftigt und ihn dann Holtei überlassen, der dritte Akt ist sogar nach Meyerbeers Anleitung gearbeitet (1833 aufgeführt). Der Komponist brauchte allerdings Holteis Konkurrenz nicht zu sehr zu fürchten.

Pfeiffer, worüber nichts Näheres zu ermitteln war.[1]) Diese Nebenbuhler um die Palme des besten Robertdramas erwähnt Holtei in dem obigen Gedicht nicht ohne einen Anflug von Ironie:

„And're mochten wohl verspüren,
Was ich durch den Teufel fing,
Wollten's eben auch probieren,
Ganz dasselbe Teufelsding.
Raupach, Raupach, der Gewalt'ge,
Eilt, dem Satan sich zu weih'n;
Freundin Birch, die Vielgestalt'ge! —
Nu, so schlag' der Teufel los!"

Auch diese beiden Dramen vermochten der Oper keinen Abbruch zu thun; Holtei fügte sich resigniert in das Unvermeidliche, wenn er am Schlufs des Gedichts sagt:

„Darum häng' ich schier mit Liebe
An dem Teufel, hör' auch dann
Mir den Operntext von Scribe
Duldend, still-ergeben an.
Meyerbeer mit seinen Tönen
Fesselt ja die ganze Welt;
Rellstab darf mich nicht verhöhnen,
Dafs der Teufel mir gefällt."

In den Händen Holteis und Raupachs wurde die Sage nach dem allgemeinen Muster der Dramen Schillers in der Form des deklamatorischen Jambenschauspiels dargestellt.

Holtei verfafste seine Dichtung[2]) in einer kurzen glücklichen Mufsezeit eines vielbewegten Lebens, in der seine Schaffenskraft besonders angeregt war und ein Entwurf den anderen drängte. Auch über dem Robertdrama liegt eine gewisse glückliche Stimmung, die sich in einem einheitlichen

[1]) Holtei nennt es aufser in dem erwähnten Gedicht in seiner Autobiographie „Vierzig Jahre". Es wird auch in dem Allgem. Theater-Lexikon von Blum, Herlofssohn und Marggraff (1839) aufgezählt. In der Gesamtausgabe der dramatischen Werke ist es nicht enthalten. Frau Wilhelmine von Hillern, die Tochter der Dichterin, besitzt es nicht. Neuere bibliographische Werke führen es überhaupt nicht an.

[2]) K. v. Holtei, Robert der Teufel in den „Beiträgen für das Königstädter Theater", Wiesbaden 1832, No. 5, später im „Theater" 1845, No. 25, in der Ausgabe letzter Hand 1867, II, No. 1.

Stil kundgiebt, obwohl er es wie alle seine Arbeiten in recht kurzer Zeit geschrieben haben wird.

Der Dichter hält sich im ganzen an die Überlieferung des Volksbuchs. Der Histoire folgt er an zwei zu erwähnenden Stellen. Ihr entlehnt er auch den Namen des römischen Königs Astolf und den des Seneschalls Osorio. Cynthia, die Tochter des Herrschers, nennt er Formosa, den Lehrer Roberts Pius. Dazu kommen als Nebenpersonen am Hofe Huberts der Ritter Richard, an dem Astolfs die Ritter Pietro und Albano; der Vertraute Osorios heifst Guido, der Sarazenenfürst Mehmet. Eine ganz neue Rolle ist das Landmädchen Beate.

In richtiger Erkenntnis des Grundgedankens der Sage nannte Holtei seine Dichtung eine „dramatische Legende". Er wagte nicht, als Protestant an dem Katholisch-Legendarischen des Stoffes irgendwie zu rütteln, aber er legte auch keinen Wert darauf, diese Seite besonders zu vertiefen. Es entging ihm nicht, dafs der Stoff eigentlich in zwei ganz getrennte Hälften — Robert als wilder Recke und als büfsender Christ — zerfiel, demnach an sich undramatisch war. Seine Dichtung ist denn auch nicht als eigentliches Drama, sondern nur als Dramatisierung eines epischen Stoffes aufzufassen. Die beiden ersten, in der Normandie spielenden Akte behandeln Roberts Jugend bis zur inneren Umwandlung, die drei letzten Akte in und bei Rom seine Bufse und die Erwerbung der stummen Prinzessin. Es war Holteis Bestreben, zwischen diesen beiden verschiedenartigen Teilen, wenn möglich, eine innere Verbindung herzustellen. Für die Anlage des Scenariums der ersten vier Akte diente ihm Schwabs Einteilung in Romanzen als Führer[1]); häufige Verwandlungen waren nicht erforderlich.

Ein heftiger Streit des jungen Robert mit Pius in einem

[1]) Es entsprechen sich: Holtei I. Akt (Rouen) = Romanze 1 und 2; II, 1 (Roberts Raubschlofs) = Rom. 3; II, 2 (Arques) = Rom. 4; II, 3 (Gemach im Raubschlofs) = Rom. 5; III, 1 (Palast in Rom) selbständig, Rom. 6 wird nicht benutzt; III, 2 (Hütte des Klausners) = Rom. 7; III, 3 (= III, 1) = Rom. 8; IV, 1 (Garten mit dem Brunnen) = Rom. 9; IV, 2 (Lager der Sarazenen), einiges aus Rom. 10, sonst selbständig; V (= IV, 1), einiges aus Rom. 10, 11 und 12. Bemerkt sei, dafs Holtei und ebenso Raupach ohne Berücksichtigung des Scenenwechsels die einzelnen Auftritte durch den ganzen Akt durchzählen.

Schlofssaal zu Rouen eröffnet das Stück. Pius, nicht blofs Lehrer, sondern auch Geistlicher und Vertreter des kirchlichen Prinzips überhaupt, macht Robert, der die Bibel wegwirft und mit Füfsen tritt, Vorwürfe über sein sittenloses Leben, wobei bekannte Züge aus Roberts Jugend (mit Zähnen geboren, von den Knaben der „Teufel" genannt) eingeflochten werden. Robert hingegen, im Bewufstsein seiner überschäumenden Kraft, im Hafs gegen die priesterliche Einengung und Bevormundung, zumal Pius sich seinem bevorstehenden Ritterschlag widersetzen will, fordert die ungehinderte Entwicklung seiner Anlagen:

„Ich will
Den Trieben folgen, die von Kindheit an
Zu kräft'ger Freiheit jauchzend mich geführt.
In wilder Lust, in blut'gem Widerstande
Will ich die fürstliche Geburt bewähren.
Kein niedres Streben zwänge mich in Fesseln,
Und wenn das Kind schon nicht zu bänd'gen war,
Wähnst du, den Jüngling jetzt noch zu beschränken?"

In dem Gefolge des eintretenden Herzogs Hubert befindet sich als Abgesandter des Königs von Rom Osorio, der gegen die Meinung des Pius für den Ritterschlag des Prinzen eintritt, da man einem so stolzen Charakter nicht mit Strenge, sondern mit Milde begegnen müsse. Der Ritter Richard teilt erregt mit, dafs Robert in wilder Aufwallung seines Rachegefühls Pius vom Balkon in die Flut hinabgestürzt habe, eine im Hinblick auf das Folgende verständliche Abmilderung der Ermordung des Lehrers im Volksbuch. Robert sucht sein Verbrechen zu rechtfertigen und erzwingt den Ritterschlag. Sogleich entbietet er, vor Ungeduld und Kampfbegier brennend, die Ritter zum Turnier. Der zurückbleibende Osorio forscht bei dem Herzog nach der Ursache von Roberts merkwürdigem Charakter, und Hubert giebt eine Erzählung seiner Ehe (Sammlung der Portraits von zwölf Prinzessinnen, engere Wahl unter dreien, Werbung als Pilger Cynthio um die spätere Gattin — dies nach der Histoire); er will einen Fehler darin erblicken, dafs er sich zu sehr durch die körperliche Schönheit Mathildens habe reizen lassen. Beider Gespräch wird durch Richards Meldung über Roberts mordlustiges Treiben beim Turnier (vgl. Schwab) unterbrochen, weshalb der Herzog es schnell

abbrechen heifst. Als in der weiteren Unterhaltung Osorio erzählt hat, dafs er die stumme Königstochter Formosa in Rom heimlich liebe, wird der von Robert geblendete Richard mit einer Binde vor den Augen hereingeführt. Da kehrt Robert blutbefleckt, aber siegesbewufst aus dem Getümmel zurück. Seine durch den Lärm herbeigerufene Mutter will sich in Trauer über ihren mifsratenen Sohn in ein einsames Schlofs zurückziehen, doch will sie ihm nicht fluchen; denn „Vielleicht bin ich noch schuldiger als du!“ fügt sie andeutungsvoll hinzu. Der Herzog schleudert den Bann gegen den eignen Sohn; aber dieser verkündet in einem schwungvollen Schlufsmonolog, dafs er im Walde ein freies Räuberleben führen wolle. An fortschreitender Handlung fehlt es dem Akt nicht. Der Held zeigt ein etwas moderneres Bewufstsein seiner Kraft und Überlegenheit als der Robert des Volksbuches, der gleichsam nur in „tumpheit“ dahinwandelnd jene Frevelthaten begeht. Osorios spätere Werbung um die Königstochter, der Herzogin Rückzug auf das Waldschlofs wird schon in diesem Expositionsakt angedeutet.

Die erste Scene des folgenden Akts vor der Felsenburg Roberts bringt ein Prosagespräch der Banditen mit einigen Silbenstechereien; Robert befiehlt ihnen, sieben Eremiten, die er soeben vom Leben zum Tode befördert hat, an sieben Galgen aufzuhängen. Nach einem Monolog Roberts, der erkennen läfst, dafs er bei dem bisherigen Blutvergiefsen schon Langeweile verspürt, tritt das Landmädchen Beate, zwei Liedstrophen singend, auf, eine ländliche Unschuld, die sich auf dem Wege zum Klausner verirrt hat. Es widersteht standhaft Roberts eiligen Liebesanträgen, zeigt aber doch ein gewisses Mitleid mit dem wüsten, leidenschaftlichen Gesellen, in dem sie einen vornehmen Herrn ahnt:

Robert: Von Liebe red' ich.
Beate: Von Liebe? Das ist Liebe? Wutentbrannt,
Dem Wolfe gleich, der in die Herden bricht,
Packt deine Hand mich, dafs mein Blut erstarrt;
Aus deinen Augen flammt der Hölle Feuer,
Verzerrt sind deine Züge. — Liebe? — Nun,
Wer so mich liebt, den kann ich nur verachten,
Nur hassen! — Doch dich hassen will ich nicht,
Es will mein Herz in Mitleid sich dir neigen.

Und schliefslich frägt sie ihn sogar à la Gretchen: „Glaubst du denn an Gott?“ Robert läfst sie nun ungehindert fortgehen, innerlich doch über die Abweisung verstimmt. Beate kehrt gleich, von den Räubern gefolgt, zurück, da sie die Leichen der Einsiedler, darunter die ihres Klausners, an den Bäumen hängend, gesehen hat. Sie fleht Robert um Schutz gegen die Räuber an; doch da dieser sich gebieterisch als Herr der Räuber und als „Robert der Teufel“ zu erkennen giebt, stürzt sie den Räubern in die Arme und wird in die Burg geschleppt. Allein die Folgen der That zeigen sich bald. Ein Räuber meldet, dafs einer der Eremiten mit dem Namen Beatens auf den Lippen gestorben sei; ein anderer, dafs Beate sich mit den Worten „Robert der Teufel, einen Engel brauchst du, wie dieses Land einen Fürsten!“ von den Felsen der Burg in die Tiefe gestürzt habe, und dafs dann eine Lichtgestalt aus der Tiefe in die Höhe gestiegen sei. Die Erscheinung macht sowohl auf Robert wie auf die Räuber Eindruck; doch geht Robert zunächst allein auf den Fang nach Reisenden aus, während die Räuber in Burgunder zechen.

Das grausame Motiv von der Ermordung der sieben Pilger aus dem Volksbuch ist von Holtei durch die Idealgestalt der Beate gemildert worden. Das unschuldige Landmädchen war ursprünglich eine beliebte Figur in den leichten poetischen Erzählungen des 17. und 18. Jahrhunderts und wurde aus der französischen in die deutsche Litteratur übertragen. Holtei machte in legendarisch-symbolischer Weise Beate zur Märtyrerin ihres Glaubens und ihrer Tugend und durch ihre freiwillige Aufopferung zur Retterin Roberts. Diese Beate erinnert entschieden an die Alice in Meyerbeers Oper, besonders an die Scene I, 4 und 5. Doch ist die Prioritätsfrage, wer zuerst die Gestalt des Landmädchens in die Robertsage einführte, nicht ganz geklärt; wahrscheinlich hatte Holtei von der Rolle der Alice in der Oper, wo sie ein viel integrierenderer Bestandteil der Handlung ist als im Drama, Kunde erhalten.

Vor dem einsamen Waldschlofs in Arques (II, 2) finden wir im Gefolge der Herzogin Mathilde den geblendeten Richard wieder, dessen längeres Selbstgespräch sein trauriges Schick-

und die unglückliche Stimmung der Herzogin schildert. Robert, von einem Hirten in die Gegend geführt, tritt auf und erkennt in einer Quelle wie in einem Spiegel sein verstörtes Gesicht, seine blutbefleckten Hände und damit seine höllische Abkunft. Es folgt das plötzliche Zusammentreffen mit der Mutter und schliefslich die furchtbare Frage des Sohnes:

„Warum
Bin ich von Kindheit an ein Spiel des Bösen?
Warum erkenn' ich keines Gottes Spur?
Warum wirft mich der Strudel meiner Sinne
Auf das, was andre Menschen Laster nennen?
Warum ist Mord mein Fest und Blut mein Trank?
Warum denn nistet mir im Busen hier
Die Schlange, die mich nimmer ruhen läfst?"

Das Geständnis der Mutter kompiliert Eigenes mit abschwächenden Entlehnungen aus der Histoire. Sie erzählt von ihrem jahrelangen vergeblichen Hoffen auf Nachkommenschaft; als einst eine Hofdame ihr uneheliches Kind getötet hätte, sei sie vor Schrecken in Ohnmacht gefallen (Erfindung Holteis), und da habe der Böse ihr zugerufen: „Sieh euren Gott! Dem armen Mädchen gab er zum Unglück nur, was dich besel'gen würde." Als sie dann erfahren, dafs der Herzog sie verstofsen wolle, habe sie, eingedenk jener Worte, die Hölle um den ihr von Gott verweigerten Sohn angefleht. Die Enthüllung bewirkt schnell Roberts Entschlufs zur Romfahrt.

Eine Verwandlung bringt die Scene, wie Robert der trunkenen, auf sein Geheifs niederknieenden Räuberhorde das Evangelium des Neubekehrten verkündet. Wie er ihnen im Laster ein böses Beispiel war, so will er ihnen jetzt in demütiger Reue ein gutes sein. Die Tötung der Räuber wird natürlich in ein Seitengemach verlegt. Robert wirft noch die Brandfackel in sein Raubschlofs, so dafs er auf dem Wendepunkt eines neuen Lebens in wörtlichem Sinn hinter sich verbrennt, was er vorher angebetet hat.

Der erste Teil der Sage ist durch die blutleckerische Grausamkeit des Helden gekennzeichnet, die in gewissen Grenzen darzustellen der epische Dichter immerhin unternehmen konnte, weniger der dramatische. Wären diese Metzeleien ohne weiteres auf die Bühne gebracht worden, so wäre ein

Spektakelstück ersten Ranges daraus geworden. Holtei mufste also die eigentliche Handlung, die Thaten Roberts, hinter die Scene verlegen, und der Hörer erfährt die Tötung des Pius, die der Ritter im Turnier, die Blendung Richards, die Ermordung der Eremiten und der Räuber nur aus den schnell aufeinander folgenden Reden der auftretenden Personen. Der Gedanke, sich auf eins dieser Mordmotive zu beschränken und dieses in seiner ganzen Entwicklung darzustellen, lag Holtei fern und hätte eine tiefer einschneidende Umgestaltung der Sage erfordert.

Die Scenen in Rom werden nicht, wie im Volksbuch und bei Schwab, mit Roberts Erscheinen bei dem Einsiedler eingeleitet, sondern, der dramatischen Verwicklung mehr entsprechend, mit einer im ersten Akt bereits angedeuteten Osorioscene. König Astolf erscheint doppelt gebeugt, durch die wiederholten Einfälle der Sarazenen in sein Land und durch häusliches Unglück, die Stummheit seiner Tochter, die sich nur durch Mienen- und Gebärdenspiel verständlich machen kann, und die auch durch eine Wallfahrt zum Eremiten nicht von dem Übel befreit worden ist. Obwohl der Seneschall Osorio die Stütze des Reiches ist, weist der König seine Bewerbung um Formosa zurück, was sofort Osorios durch ein Selbstgespräch verkündeten Übertritt ins feindliche Lager veranlafst. In der folgenden Scene erscheint Robert vor der Hütte des Klausners, in dem er seinen aus den Fluten wunderbar geretteten Lehrer Pius wiedererkennt. Er überreicht ein Verzeichnis seiner Sünden und begehrt über die Visionen, in denen ihm der Geist der hingeopferten Beate zu umschweben scheint, Auskunft. Während er betet, kommt Osorio, auf der Flucht begriffen, an der Stelle vorbei und erkennt ihn als Robert den Teufel -- ein böses Zeichen für seine bösen Pläne. Dann verkündet Pius Robert die Bufse: an Astolfs Hof als Bettler, Narr und Stummer zu leben; eine Stelle erinnert noch wörtlich an Schwab (s. oben S. 16):

„Verachtet lebe!
Und weil ein Schrecken du der Welt gewesen,
Sei jetzt ihr Spott!“

Aus dem Zwiegespräch Pietros un

wir Roberts Eindringen in den Palast, auch des Streits mit den Hunden um den Knochen wird gedacht. Formosa bittet durch Zeichen um milde Behandlung des von den Dienern geschlagenen Robert, und Astolf giebt sinnend nach:

„Was ist's, mein Kind, das dich an ihm bewegt?
Ist's, weil auch er der Sprache Klang entbehrt?
Ist's, weil so edel seine bleichen Züge?
Ja, wundersame Zwietracht, diese Kleider
. . . Der Aufzug' . . . und das Angesicht . . . "

Nachdem Robert Osorios Übertritt zu den Feinden angedeutet, wobei er sich bemüht, den Saum von Formosas Kleid zu küssen, meldet Pietro die bestimmte Nachricht; man rüstet sich mutig zur Schlacht.

Der vierte Akt bietet die Scene am Brunnen im Garten des Schlosses. Nach einem kurzen Selbstgespräch Roberts voller Klagen, dafs er nicht am Kampf teilnehmen kann, beginnt das stumme Spiel der beiden Stummen, Robert als Bettler am Brunnen, die Prinzessin oben auf dem Altan: Formosa deutet an, dafs sie Roberts Wahnsinn und Stummheit für Verstellung hält, und entbietet ihm einen Trunk Wein aus einem Becher, den sie auf die Stufen des Brunnens stellt, da Robert als Büfsender ablehnt, Wein zu trinken; dann fordert sie ihn zur Teilnahme am Kampf auf, und als er auch dies schweren Herzens ablehnen mufs, eilt sie traurig ins Schlofs. Was für ein Gegensatz zwischen diesem keuschen Spiel und der wollüstigen Verführung durch Wein und Liebe in Meyerbeers Oper! Dann bricht Roberts gewaltsam unterdrückter Kummer in laute Klage aus:

„Nun brich hervor, du unnennbarer Schmerz . . .
Nein, schweige, Robert! Denn für deine Sünden
Ist selbst die Strafe immer noch zu sanft.
Da steht der Becher mit dem goldnen Wein;
Ich seh' ihn lockend, lieblich duftend blinkend,
Der Büfsende darf aber Wein nicht trinken;
Ich weih' ihn dir, du sanfte Liebesmacht,
Dir weih' ich ihn, die du ihn mir gebracht!"

Als Robert entsagend auf die Bank zurücksinkt, erscheint ihm Beate als Cherub mit der Aufforderung, die im Gemäuer verborgene silberne Rüstung anzulegen, vor dem Thor ein

bereit stehendes weifses Rofs zu besteigen und dem geschlagenen König Hülfe zu leisten, unter der einen Bedingung, nach dem Siege — zu schweigen, und da schwillt dem kampfgewohnten Helden die stolze Brust. Nach dem Schema des plötzlichen Übergangs vom Erhabenen zum Komischen folgt ein in kräftigen Strichen gezeichnetes Prosagespräch der Diener, die auf Formosas Wunsch Robert aufsuchen sollen. Albano stürzt verwundet herein und berichtet der Prinzessin die Ankunft des weifsen Ritters auf dem Schlachtfeld; Formosa hebt Roberts zurückgelassenen Bettelstab auf. Die nächste Scene (Lager der Sarazenen) schildert den siegestrunknen Mehmet, den besorgten Osorio, bis ein Bote das siegreiche Eingreifen des weifsen Ritters meldet. Der Ritter Pietro nimmt Mehmet gefangen, Osorio entflieht, der sterbende Albano kann dem König nicht mehr mitteilen, was er von dem unbekannten weifsen Ritter weifs, in dessen Lob die Scene ausklingt.

Im letzten Akt mit demselben Schauplatz wie am Anfang des vorhergehenden bringt Holtei sogar das bedenkliche Lanzenstichmotiv auf die Bühne. Pietro entledigt sich des Auftrags, den weifsen Ritter zu fangen, indem er dem ihm ausweichenden Robert einen Speer — in die Coulisse nachsendet und hinterher bemerkt, dafs ihm die Spitze dabei abhanden gekommen ist — eine ungeschickte, mehr komische als ernste Scene. Diesen Vorgang hat Osorio, der jetzt wieder die Farben des Königs von Rom trägt, im Garten belauscht und schmiedet daraus seinen Plan. Robert erscheint wieder in Bettlerkleidung und zieht auf offener Bühne, von Formosa belauscht, die Speerspitze aus der Wunde und bedeckt sie mit einer Feldbinde. Astolf kehrt im Triumphzug heim und gelobt dem unbekannten Retter die Hand seiner Tochter, worauf sich sogleich Osorio in der Rüstung des weifsen Ritters mit verstellter Stimme meldet. Der König stimmt zu, aber Formosa reifst sich in furchtbarer Erregung mit dem Worte „Ein Verräter“, des ersten, dessen sie mächtig ist, von seiner Seite los und bezeichnet den Narren als Retter. Dieser wird als Herrscher der Normandie erkannt; Pius erklärt ihn als entsühnt, indem er das Sündenverzeichnis zerreifst; Robert erhält Formosa.

Das mehrmalige Belauschen Roberts, wodurch der Betrug und die Entlarvung des Seneschalls, die Hauptmotive des Akts, ermöglicht werden, ist theatralisch unbeholfen und unwirksam. Überhaupt zeigt der letzte Akt eine Erlahmung der dichterischen Kraft. War der Robert der beiden ersten Akte mit der erwähnten Einschränkung doch noch ein handelnder Held, der büfsende Robert der letzten Akte ist eine ganz passive Rolle geworden. Das Gelübde der Stummheit beschränkt seine Bethätigung sogar auf das Gesten- und Mienenspiel. Nur im Kampf konnte er als weifser Ritter seine ursprüngliche Kraft bewähren; aber Holtei wagte es nicht, etwa einen Zweikampf Roberts mit Osorio oder Mehmet auf die Bühne zu bringen; dafür müssen Botenberichte wieder nachhelfen. Die übrigen Personen sind auch nur so weit individuell gestaltet, als es die Handlung unbedingt erforderte.

Zwei Erfindungen Holteis sollen die beiden Teile der Sage verbinden: der ermordete Lehrer Pius ist im zweiten Teil zugleich der Eremit der Sage, die geopferte Beate ist später der Robert zu den Waffen rufende Engel. Deshalb werden für beide übernatürliche, dem Legendencharakter entsprechende Rettungsgeschichten erfunden. Indes ist diese Verknüpfung eine rein äufserliche, dramaturgische, ohne Einflufs auf die Gestaltung der Handlung, so dafs der Gegensatz der beiden Sagenteile nicht überbrückt wird.

Der Anlage im ganzen entspricht die Ausführung im einzelnen. Die den Fortschritt der Handlung vermittelnden Scenen entbehren der Wucht und Kraft; besser gelingen lyrische Stellen, Selbstgespräche, Beschreibungen und Betrachtungen. Der Stil ist durchgehends ernster, würdevoller als in den Schwabschen Balladen. Die Sprache ist frei von romantischem Schwulst, an pathetischen Stellen nicht ohne Schwung, aber im ganzen schlicht und nüchtern. Sie ist arm an Bildern, einige Vergleiche sind geradezu geschmacklos. Der märchenhafte Stoff liefse öfters eine lebendigere, anschaulichere, farbenprächtigere und leidenschaftlichere Sprache wünschenswert erscheinen; doch hätte Holteis begrenztes Talent dieser Anforderung nicht Genüge leisten können. Die Be-

handlung des fünffüſsigen Jambus ist meistens recht flüssig und ohne Härten, sie verrät die schauspielerische Übung des Verfassers im Sprechen von Versen und ein musikalisches Empfinden für den Rhythmus. Bemerkenswert ist die Verwendung des Reims mitten in den jambischen Tiraden in den Verbindungen aabb, abab und einmal abba. Wir finden solche Stellen über das ganze Stück verstreut in einigen längeren Reden und Monologen des Pius, des blinden Richard, Osorios, Astolfs, Beatens als Cherub und mehreremale in lyrischen Ergüssen Roberts. Sehr belebt wird durch dies Mittel ein kurzes Zwiegespräch Osorios und Astolfs (III, 1), wo die Rede des werbenden Seneschalls und die Antwort des kühl ablehnenden Herrschers, in je einem Verse ausgedrückt, hart aufeinander prallen, aber durch das Band des Reims zusammengehalten werden. Ein Gleiches gilt von einem Gespräch des Pius mit Robert als Pilger (III, 2). Roberts neues Glaubensbekenntnis, das er seinen Genossen offenbart, wird in drei Stanzen ausgeführt. Daran schlieſst sich eine lyrisch gehaltene Anrede an sein Schwert, das er jetzt zum letztenmal, aber in besserer Absicht, zur Vernichtung der Räuberschar, verwenden will; sie besteht aus mehreren Strophen in vierfüſsigen Jamben und der Reimstellung aabb. Die Verwendung der Strophe und des Reims im Drama ist zwar noch ein Erbteil der Romantiker, hängt aber auch mit Holteis Neigung zum Singspiel, zur Verwendung des Liedes innerhalb des Schauspiels zusammen. Im „Robert“ kommt auſser dem Lied Beatens noch ein ganz geringwertiges Weinlied der Räuber vor.

Zwar entsprach die Behandlung des Stoffes als schlichte romantische Legende am meisten der gemütvollen, nicht in den Tiefen der Leidenschaft wühlenden, jeder philosophischen Spekulation abholden Natur des Dichters. Aber auf der Bühne konnte die legendarische Darstellung als solche schwerlich Anklang finden, und innerhalb dieses Rahmens ausschlieſslich durch dichterische Gestaltungskraft zu wirken, ging über Holteis Begabung hinaus. Der Erfolg der ersten Aufführung war denn auch kein bedeutender. Das Stück wurde durch den Darsteller des Robert, den Schauspieler Wegener, der bald nach der Aufführung starb, gehalten. Die übrigen deutschen Theater

schenkten dem Werk keine Beachtung. Doch war der I nicht wenig stolz auf die lobende Anerkennung, die : in dem noch näher zu betrachtenden „Gambara“ (O compl. XV, 374) seinem Drama zu teil werden liefs sujet de Robert le Diable est loin sans doute d'être d'intérêt: Holtei l'a développé avec un rare bonheu un drame très bien écrit et rempli de situations for attachantes.“

IV.

Raupach.

Raupachs Robertdrama steht zeitlich zwischen seinen früheren Tragödien reinen Stils mit einem bestimmten Konflikt und den historischen Hohenstaufendramen ohne eigentlichen Konflikt. Seine Auffassung von den Aufgaben der dramatischen Kunst hat er durch einige offenherzige Worte in der Vorrede zum Hohenstaufencyklus selbst bezeichnet: „Auf zwei Dinge kam es . . . hauptsächlich an: auf die Fähigkeit, etwas Wirksames und Bühnengerechtes hervorzubringen, und auf das Vermögen, viel zu schaffen. Die erstere durfte ich mir zutrauen, denn ich hatte schon die Erfahrung für mich; das letztere besafs ich in der Leichtigkeit, mit der ich arbeite". An Fruchtbarkeit des dramatischen Schaffens liefs Raupach nichts zu wünschen übrig; er konnte sich auch rühmen, dafs seine Stücke an allen Bühnen aufgeführt wurden und gegen den Einflufs der französischen Bühne einen Damm bildeten. Aber die grofse Rücksichtnahme auf die theatralische Wirkung wurde der Lebensdauer aller seiner Stücke verhängnisvoll. Bei dieser Anschauung ist von vornherein zu erwarten, dafs Raupach den spröden Robertstoff mit weniger Scheu vor der alten Sagenüberlieferung angriff als Holtei, dafs er sich ihn nach seinem Dafürhalten zurecht schnitt. Das zweimal gedruckte Stück wurde nur aufserhalb Berlins aufgeführt.[1])

Die Handlung wird so verteilt, dafs Roberts Jugend in der Normandie nur im ersten Akt, die Scenen in Rom in den

[1]) E. Raupach, Robert der Teufel, romantisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Hamburg (Hoffmann und Campe) 1834; in den Dramatischen Werken ernster Gattung. Bd. II. 1835.

vier andern vorgeführt werden. Dadurch werden die roheren Scenen gegen die lieblicheren zurückgedrängt, der erste Akt ist nur ein Vorspiel für das romantische Märchenspiel am römischen Hof. Raupach entlehnt der Histoire die Personen Hubert, Mathilde, Robert, Astolf und Cinthia, Osorio wird zum Prinzen von Capua gemacht, der Eremit heifst Hilario, Cinthia hat in Camilla eine Vertraute, dem Osorio ist der Stallmeister Scapa beigegeben. Die Rolle der Alice-Beate bei Meyerbeer-Holtei erscheint ähnlich als Bertha, neu eingeführt werden die Räuberhauptleute Drogo und Fulko.

Der erste Akt zerfällt in zwei Scenen. In der einen wird Roberts wildes Jugendleben in Gesprächen des Herzogs und der Herzogin mit dem Eremiten Hilario, in der andern Roberts Charakterwandlung behandelt. Die Motive der Sage erfahren überall Kürzung oder gänzliche Umgestaltung. Die Klagen Huberts und Mathildens über ihren mifsratenen Sohn werden durch eine Gesandtschaft dreier Ratsherren unterbrochen, die über die nächtliche Plünderung ihrer Stadt durch Robert und seine Genossen Beschwerde führen. Hubert hofft nur noch von dem Einflufs des aus Irland zurückkehrenden Mönches Hilario Besserung seines Sohnes. Eben dieser stellt an das fürstliche Ehepaar die Frage, ob sie sich in betreff Roberts einer Schuld bewufst seien. Sie gestehen, dafs sie nach zehnjähriger, kinderloser Ehe den Zaubertrank eines maurischen Arztes genommen hätten, worauf Robert nach neun Monden unter bösen Zeichen geboren worden; sie erzählen kurz Roberts wildes Gebahren in der Jugend und beim Ritterschlag, seine Verbannung, die Führung einer Räuberbande und den Bau eines festen Schlosses. Hilario sieht in der Abkehr von Gott und der Hinneigung zur Zauberei die Quelle des Unglücks, setzt aber auf sein Dazwischentreten einige Hoffnung:

„Ihr wandtet euch vom grofsen Geist des Lichts
Zu der Natur geheimen finstern Mächten.
Was ist Natur? Der bunte Josephsmantel,
An dem die Höll' uns fafst, der wilde Strom,
Den unser Geist hinüber nach dem Ufer
Der Ewigkeit durchschwimmen mufs, der Nebel,
Der tückisch uns den Himmelsweg verhüllt."

Das folgende Zechgelage der Räuber auf Roberts Burg,

gröfstenteils in Prosa geschrieben, wird mit einem Trinklied eröffnet und endet in ein Hoch auf Robert. Während die meisten schlafen gehen, setzen Fulko und Drogo das Gespräch fort. Jener ist ein gutherziger Kerl, dieser ein dämonischer Charakter, ein entlaufener Mönch, „ein weitläufiger Verwandter des Teufels“, der kein gröfseres Vergnügen kennt als Todesangst auf einem blassen Gesicht. Bertha, die reine Frauenseele unter Räubern, sucht auf den zwischen Grausamkeit, Wollust und Lebensüberdrufs schwankenden Robert einen wohlthätigen Einflufs zu üben, da sie noch einen Funken menschlichen Gefühls in dem Wüterich zu entdecken glaubt. Gereizt läfst Robert sie ihren Hals entblöfsen, zückt das Schwert gegen ihren Nacken, um es, während sie betet, sinken zu lassen, eine Scene, die an eine von Nero erzählte Anekdote erinnert. Da bringt Fulko drei gefangene Eremiten, darunter Hilario, herein. Robert stellt sie zwischen die Wahl, ihrem Gott zu entsagen oder auf dem Scheiterhaufen zu sterben, wobei Drogo ähnlich wie bei Schwab und im Volksbuch spottend bemerkt: „Diese Zugvögel müssen gebraten werden“. Die Eremiten bleiben standhaft, Hilario bezeichnet Drogo als ganz verloren für den Himmel, Robert als noch rettbar, und singend werden sie zum Feuertode abgeführt. Während der Widerschein des Feuers von draufsen auf die Scene leuchtet, sucht Bertha Robert vergeblich von der Mordthat abzubringen. Da ertönt von allen Seiten aus dem Feuer der Gesang der Eremiten, das Feuer hat die Heiligen wie die drei Männer im Feuerofen verschont, und alle sinken, gedemütigt um Gnade bittend, auf die Kniee, auch Robert; nur Drogo bleibt wildauflachend stehen. Roberts Charakterwandlung wird also nicht durch die Offenbarung seiner geheimnisvollen Geburt wie im Volksbuch und bei Holtei, sondern durch ein dem alten Testament nachgebildetes Wunder und durch die Standhaftigkeit Hilarios erreicht (schon die Histoire hatte das Bestreben, Robert den siebenfachen Mord nicht wirklich begehen zu lassen, indem sie am Schlufs die Eremiten als eine Art Elementargeister erklärt). Dafs diese legendarische Motivierung bei weitem schlechter ist als die ursprüngliche Lösung, bedarf keines Hinweises. Dieser Robert hat nichts mehr von dämo-

nischer Urkraft; er ist ein Bramarbas, der sich gern als Abkömmling der Hölle geriert.

In den folgenden vier Akten wird der Märchenteil der Sage als romantisches Schauspiel behandelt, für das Shakespeares „Sommernachtstraum" das unerreichte Muster dieser Gattung bildet. Um nun zwischen dem Helden in Narrenkleidung und der Königstochter effektvolle Scenen schaffen zu können, wird Roberts angenommene Stummheit fortgelassen und die Prinzessin auch nicht als stumm gedacht, so dafs es möglich wird, ihr Wesen zu individualisieren. Hilario, der durch ein Wunder vor Roberts Rache gerettete Mönch, ist wie Pius bei Holtei der Eremit bei Rom und überhaupt der Vertreter des guten Prinzips. Ihm stellte Raupach in Drogo einen Vertreter des bösen Prinzips entgegen, ähnlich dem Samiel im „Freischütz" und dem Bertram in Meyerbeers Oper. Aufserdem wurden mit den ernsten, phantastischen Scenen realistische, komische vermischt, deren Held Scapa ist.

In der Einsiedelei Hilarios trifft Robert als Pilger den Klausner, an den ihn der Papst verwiesen. Aus ihrem Gespräche erfahren wir noch, dafs Roberts in der Normandie unter Drogos Führung zurückgelassene Gefährten von Hubert vernichtet worden sind, nachdem die auch befreite Bertha ihm von Roberts Sinnesänderung gemeldet hatte. Hilario fordert ihn auf, das Schwert mit dem Pilgerstab zu vertauschen, und verkündet die Bufse der Erniedrigung, der sich Roberts Selbstbewufstsein nur allmählich fügt.

Hilario. Hinziehen sollst du an des Königs Hof.
Und dort der niedrigste der Knechte werden.
Robert. Was, ich ein Knecht?
Hilario. Nein, minder als ein Knecht,
Ein Tier in menschlicher Gestalt. Du sollst
Den Geist verleugnen, den dir Gott gegeben
Und du gemifsbraucht hast, statt seiner Blödsinn
Und Stumpfheit zeigen, deine Nahrung nur
Mit hündischer Geberd' am Boden suchen
Und mit dem Hund in seiner Hütte schlafen;
Kurz, eine jener Mifsgeburten sein,
Die man zu Spott in den Palästen füttert.

Cinthia hat sich auf der Jagd von der übrigen Gesellschaft getrennt und verrät ihrer Vertrauten einen Traum, in

dem ihr ein schöner Prinz erschienen ist, der sich plötzlich in einen Narren mit Schellenkappe verwandelt habe. Osorio will im Walde einen Überfall der Königstochter inscenieren, um gleich darauf als ihr Retter zu erscheinen und sich ein Anrecht auf ihre Hand zu erwerben. Unter blutigen Witzen Scapas und der Banditen gehen sie ans Werk, aber unglücklicherweise kommt Robert in Bauernkleidung hinzu und befreit die Prinzessin aus den Händen der Räuber, die ihn für den leibhaftigen Gottseibeiuns halten. Doch heifst ihn Hilario sich schnell und unerkannt entfernen, so dafs sich der hinzueilende Osorio trotzdem die Rettung zuschreiben kann. Robert will dem Verräter nachsetzen, aber wiederum hält ihn Hilario mit dem Hinweis auf die Bufse zurück. Raupach hat in diesem Streich Osorios ein Analogon zu dessen Verräterei im Kampf als weifser Ritter gebildet. — In der dritten Scene des Akts ehrt Astolf Osorio als Retter, der schüchterne Andeutungen über den Gegenstand seiner Liebe macht. Da überreicht Robert mit närrischen Gebärden dem Marschall der Verabredung gemäfs Hilarios Brief und wird an Stelle des gerade verstorbenen Narren angenommen. Cinthia glaubt in dem Unglücklichen die Gestalt ihres Traumes und ihren Retter ahnungsvoll zu erkennen.

Der dritte Akt bringt die Gartenscene am Brunnen, ernste und barocke Scenen in bunter Abwechselung. Nach einem Streit Scapas und Roberts, der jenen zu Boden schlägt, ihn aber sofort dem Gelübde gemäfs um Verzeihung bittet, tritt Cinthia mit ihrer Vertrauten auf und schwelgt angesichts der untergehenden Sonne in der Verzückung ihres Traumes. Auch der sich liebend nähernden Prinzessin spielt Robert, jetzt nur „Namenlos“ am Hof genannt, den Narren, weigert sich, seinen wahren Namen und seine Teilnahme an ihrer Befreiung zu verraten, klagt über die von Scapa erhaltenen Schläge, und als sie ihn ihres Schutzes versichert, bittet er sie um Brot; die Prinzessin mufs schliesslich an seinen wirklichen Wahnsinn glauben. Robert ist jetzt von Cinthias Zuneigung überzeugt, aber wieder warnt ihn Hilario vor selbstgefälligem Stolz. Nun wird die Prinzessin zufällig von einem aus dem Käfig entwichenen Löwen überfallen und wieder von

Robert befreit, aber auch diese Rettung verstehen Osorio und Scapa für sich auszubeuten. Raupach hat sich nicht gescheut, den ominösen Löwen einen Augenblick aus der Coulisse hervortreten zu lassen. Zum zweitenmal um den Lohn seiner That betrogen, zweifelt Robert an Hilarios göttlicher Sendung. Da steigt der tot geglaubte Drogo leichenblafs, aschgrau gekleidet, aus der Erde empor, um seinem früheren Genossen dem Versprechen gemäfs Bericht von der Hölle zu erstatten. Ihm ist Himmel und Hölle, Gut und Böse, Lohn und Strafe nur ein Wahn, die freie Selbstbestimmung des Menschen wird durch die ewige Notwendigkeit ersetzt. Robert ist anfangs ganz begeistert von dem neuen Glauben, wird aber durch den Gesang unsichtbarer Engel etwas unvermittelt an die Schmach seiner Sünden gemahnt. Dieser wirksamen, dramatisch gesteigerten Scene folgt eine schwache, an sich freilich notwendige im Palast. Cinthia ahnt auch diesmal in Robert-Namenlos ihren wirklichen Retter und weist die vom König unterstützte Bewerbung Osorios ab. Ein Marschall meldet den Einfall der Sarazenen, worauf Astolf das Heer zu den Waffen ruft und trotz seines Alters beschliefst, selbst in den Kampf zu ziehen.

Dem ermattet aus der Schlacht zurückkehrenden König bringt im vierten Akt ein Bote nach dem andern Hiobsposten, die Besiegung des rechten Flügels, die Flucht Osorios, die allgemeine Niederlage. Da erscheint — ein deus ex machina — der weifse Ritter mit geschlossenem Visier, alle durch sein thatkräftiges Eingreifen mit sich fortreifsend. Robert kehrt nach siegreichem Kampf in den Wald zurück (2. Scene), vertauscht die Waffen mit dem Narrenkleid und verbirgt sie in einem hohlen Baum. Erst aus seinem Monolog erfahren wir, dafs ihm Hilario die Waffen gegeben hatte (Holtei hatte dafür die Cherubsscene). Scapa und Osorio, die sich heimlich aus der Schlacht zurückgezogen haben, belauschen Robert, und der Seneschall bemächtigt sich unter Scapas wohlfeilen Witzen der weifsen Rüstung. Im Schlofs zu Rom (3. Scene) erwartet Cinthia den Ausgang der Schlacht, erfährt die Freudenbotschaft von dem Siege des weifsen Ritters, in dem sie infolge eines neuen Traums den „Namen-

los" erkennt. Der dankbare König verspricht dem Retter die Hand der Tochter, worauf Osorio in Roberts Rüstung erscheint, das Visier niederschlägt und sein wunderbares Erscheinen im Kampf als eine List zur Anspornung der Kämpfenden begründet (ähnlich die Histoire S. 95). Als der König ihm Cinthia als Braut übergeben will, erklärt diese in höchster Erregung Osorio für einen Verräter:

„Nicht er hat den Banditen mich entrissen!
Nicht er hat vor dem Löwen mich geschützt;
Nicht er hat die Ungläub'gen heut geschlagen."

Sie weist auf Robert als den Retter; aber dieser, befragt, giebt eine närrische Antwort. Der König setzt die Hochzeit auf den folgenden Tag fest; einer Wahnsinnigen gleich stürzt Cinthia fort.

Der letzte Akt, noch romantischer als die übrigen, spielt zunächst im Hof des Palastes neben Roberts Hundehütte. Hier erscheint Cinthia in der Morgenfrühe und bittet Robert, der sich fortgesetzt närrisch anstellt, sie doch nicht durch sein Schweigen dem Osorio zu opfern, und als sie ihm gar ihre Liebe erklärt hat, schliefst Robert, nicht mehr Herr seiner Leidenschaft, sie glühend in seine Arme. Doch fafst er sich bald, leugnet die Rettung und scheucht sie mit der Enthüllung, dafs Mörderhände sie umschlossen hätten, entsetzt von sich. Sein letztes Glück glaubt er preisgegeben zu haben, als ihm der Dämon Drogo wiedererscheint: in einem Zauberspiegel sieht er Cinthia den Dolch im Busen mit dem Tode ringend, Osorio als Herrscher auf Astolfs Thron und sich selbst als Sklaven anstatt des Stiers an den Pflug gespannt. Robert zeigt jedoch Standhaftigkeit genug, den Höllengeist durch Anrufung des Namens Gottes fortzutreiben. Nach Roberts furchtbarer Enthüllung erscheint Cinthia (Scene 2) kalt resigniert: sie läfst sich wie ein Opferlamm zur Hochzeit schmücken, nicht ohne vorher einen Dolch ins Haar zu stecken. Im Thronsaal (Scene 3) legt Astolf die Hand seiner Tochter in die Osorios; aber sie weigert sich, mit ihm vor den Altar zu treten, und greift zu dem letzten, äufsersten Auskunftsmittel, indem sie sich eines Umgangs mit dem Narren, den sie als Mörder enthüllt, bezichtigt und cynisch ausruft: „Wer will des Mörders

Liebste nun zur Braut?“ Da zieht der Vater das Schwert gegen die eigene Tochter, aber Robert drängt sich vor und läfst sich als mitschuldig fesseln. Um die auf den Gipfelpunkt gebrachte Handlung zu entwirren, erscheint dann schliefslich Hilario mit dem erlösenden „Es ist vollbracht“, erklärt Robert für den Herrn der Normandie, den Retter Cinthias, den Befreier des Reiches und bezeichnet ihn als entsühnt durch seine Bufse. Vermählung.

Bei der Bearbeitung der alten Sage geht Raupach zwar von der Fassung der Histoire aus, doch benutzt er in der Hauptsache nur die in der Histoire und im Volksbuch gleichen Motive. Wenn Schwab und Holtei durch das Volksbuch zu einer verhältnismäfsig schlichten und einfachen Darstellung des an sich schon romantischen Stoffes geführt wurden, so nötigte die Histoire Raupach zu einer hyperphantastischen Darstellung, in der sich an ein romantisches Motiv ein noch romantischeres anreiht. Dadurch wurde zwar eine Steigerung des Effekts von Scene zu Scene, von Akt zu Akt erreicht; aber der so stark geschürzte Knoten der Handlung mufste schliefslich zu gewaltsam gelöst werden. Über das ganze Drama, namentlich über die beiden letzten Akte, liegt schon etwas vom Geist der Scribe-Meyerbeerschen Oper ausgegossen, nicht blofs in dem Gegensatz des guten und bösen Prinzips in Hilario und Drogo, sondern auch in der schnellen, sich überstürzenden Folge romantischer Bilder, an denen die eigene Erfindungsgabe des Dichters selbständigen Anteil hat. Doch ist die Verwicklung nie so in die Höhe geschraubt, dafs sie unklar oder ganz banal würde.

Was Holtei nur pantomimisch andeuten konnte, die Liebe Roberts und der Königstochter, hat Raupach geschickt zur Hauptsache gemacht und einen echt romantischen Kontrast herausgebildet: auf der einen Seite die edelgeborene, schöne, schwärmerische und hellseherische Königstochter und daneben der verkappte, närrische Prinz, beide in einer Liebe zu einander entflammt, der alle nur denkbaren Hindernisse entgegenstehen.

In Robert hat Raupach versucht, den inneren Zwiespalt zwischen seiner ursprünglichen, thatkräftigen Natur und der

aufgezwungenen Buſse bei jeder Wendung seines Schicksals mehr als Holtei hervortreten zu lassen. Auf die Darstellung von Roberts Narrheit ist der Narrentypus Shakespeares mit den tiefsinnig-unsinnigen Witzen nicht ohne Einfluſs geblieben. Auf die Frage nach seinen Eltern erwidert Robert mit Anspielung auf seine hündische Erniedrigung:

Robert. Mein Vater ist der groſse Hund droben am Himmel, und meine Mutter war eine Regenwolke.

Scapa. Das ist eine feuchte Abstammung; und auf die Weise ist dein eigentlichstes Wesen hündisches Wasser.

Robert. Das ist besser als ein wässerichter Hund.

Astolf. Was sagst du, Scapa?

Scapa. Ich sage, Hoheit, er ist aus seiner Mutter Schoſs herabgefallen und auf den Kopf.

Robert. Das hätte er nicht gekonnt: er hat seinen Kopf erst zehn tausend Tage nach der Geburt gekauft.

Astolf. Sehr gut; den Kopf gekauft! Von wem gekauft?

Robert. Von einem Kürbishändler. Klopft nur an!

Mit einigen rührenden Zügen ist Roberts Narretei beim ersten Alleinsein mit Cinthia am Brunnen gezeichnet:

Cinthia. Was treibst du für ein wunderlich Geschäft?

Robert. Ich richte die Hälmchen auf, arme Hälmchen. Sie sollen wieder wachsen und grünen. Der Herr ist mitleidig: hat er sie niedergetreten, so hat er mir befohlen, sie wieder aufzurichten.

Cinthia. Wer ist der Herr, der solche Thorheit will?

Robert. Ein gewaltiger Herr, ein stolzer Herr.

Cinthia. Worin gewaltig, und worauf denn stolz?

Robert. Gewaltig im Sitzen. Sieh! sieh! wie er die armen Hälmchen zerknickt hat — die grünen nun niemals wieder. Stolz aber — o! stolz darauf, daſs er einen Namen hat: Scapa, und ich bin Namenlos.

Die stille, entsagende Zuneigung Formosas zu Robert bei Holtei ist psychologisch natürlicher als die exaltierte, vor den gewagtesten Mitteln nicht zurückschreckende Liebe Cinthias. Da Formosa wirkliche Mitwisserin der Heldenthat Roberts ist, nur andern keine Mitteilung davon machen kann, ist ihre Liebe begreiflicher als bei Cinthia, die ihren Retter und den des Vaterlandes nur durch Visionen erkennen kann — der Dichter muſs sie fortwährend zu Träumen verurteilen. Doch ist die Liebesscene am Anfang des fünften Aktes der best-

geratene Teil des Dramas, nicht ohne Züge einer gewissen Gröfse und warmer Empfindung. Es genüge, eine Stelle anzuführen. Ohne viel Scham nähert sich Cinthia mit einer Apostrophe des Mondes Roberts Hundehütte:

„Was willst du sehen, Leichenantlitz, Mond?
Wie eine Königstochter den Geliebten
Im Stall der Hunde sucht? Pfui! ist das keusch,
Dafs du den Gang der Liebenden belauschest?"

Robert erkennt sie anfangs nicht:

„Wer ruft? Ist die Morgensuppe da? Nein! Nein! Es ist noch zu früh zur Morgensuppe: der Hahn hat noch nicht gesungen, und die Eule ist noch beim Tanze."

Zu Roberts Sieg über die Sarazenen (4. Akt) kommen als Erweiterungen des Stoffes die beiden, nicht sehr glücklich erfundenen Rettungen Cinthias (2. und 3. Akt); dafür wird das Lanzenstichmotiv nicht verwertet. Osorio erscheint als gemeiner Ränkeschmied, der andere um die Früchte ihrer Thaten betrügt, jedoch nicht als Vaterlandsverräter, wozu er im Volksbuch und bei Holtei durch seinen Übertritt zu den Sarazenen gestempelt wird.

Die komische Seite der Dichtung wird besonders durch Osorios Helfershelfer, die feige Bedientenseele Scapa, vertreten. Er ist nicht blofs ein Bösewicht, er philosophiert auch über die Natur des Bösewichts, wie Jago im „Othello"; über Tapferkeit und Ehre denkt er wie Falstaff.

Was schliefslich das Religiös-Sittliche betrifft, so lag es dem Dichter fern, die Sage dem modernen Empfinden näher zu bringen. Hilario predigt nur die orthodox-kirchliche Auffassung. Immerhin sind die Worte über die ἀνάγκη bemerkenswert, die Raupach dem Drogo in den Mund legt:

„Im Kinde liegt, wie schon im Kern der Baum,
Des Menschen Leben und Geschick auf Erden,
Und was er wird, mufs er notwendig werden:
Drum ist für Schuld nicht, für Verdienst nicht Raum,
Und die Vergeltung nur ein eitler Traum.
Aus diesen Träumen suche zu erwachen,
Nicht dulde mehr des Kinderwahnes Qual,
Der frei dich macht, um schuldig dich zu machen!
Weg mit dem Hirngespinst der freien Wahl!
Du wirst umsonst dem Zwange widerstreben:
Und wie du lebst, mufst du notwendig leben."

Die Gesamtanlage und Ausführung im einzelnen zeigen bei weitem gröfseres dramatisches Leben als das Stück Holteis; aber dies kann an dem Urteil nichts ändern, dafs wir es mit einem lediglich auf die theatralische Wirkung zugeschnittenen Drama mit künstlicher Zuspitzung und gewaltsamer Lösung der Konflikte zu thun haben. Die Sprache ist im Vergleich zu Holtei volltönender, bilderreicher und impulsiver. Sie hat sich zum Teil an der Sprache der Shakespeare-Übersetzung von Schlegel und Tieck gebildet und zeigt stellenweise eine gewisse Ungeschmeidigkeit und Rauheit der Formengebung. Der fünffüfsige Jambus wird meistens regelrecht und gewandt gehandhabt. Nach dem Vorbild Shakespeares schliefsen manche Akte und Scenen mit einem Reimpaar, einige mit zwei Reimpaaren (abab oder aabb). Einige Tiraden Roberts und namentlich Cinthias sind, meistens am Ende eines Auftritts, ganz oder gröfstenteils gereimt, so dafs einige Scenen lyrisch ausklingen. Aufser dem einfachen Lied der Eremiten finden wir ein Trinklied der Räuber (in der Reimstellung aabccb), das besser ist als das Holteis.

V.

Scribe-Meyerbeer.

Nachdem Meyerbeer[1]) unter dem Einflufs Rossinis sieben italianisierende Opern geschrieben hatte, studierte er seit Ende 1825 in Paris den französischen Opernstil nicht blofs in den anerkannten Meisterwerken, sondern auch in den verschollenen Opern zweiten und dritten Ranges, worüber jedoch nähere Angaben fehlen. Er erlebte die glänzende Aufnahme von Aubers „La Muette de Portici" (1828), wodurch die von Spontini vorbereitete historische Oper einen glänzenden Sieg über die bisher herrschende Arienoper erzielte. Verschiedenartige Stoffe beschäftigten Meyerbeer zu jener Zeit, so „Die drei Pintos", die Karl Maria von Weber bei seinem Tod (Juni 1826) unvollendet hinterlassen hatte, und der Leonorenstoff, der dann von Holtei bearbeitet wurde. Er wird bald erkannt haben, dafs diese Stoffe sich für den historischen Stil nicht eigneten. Seit dem Jahre 1827 arbeitete er am „Robert dem Teufel", wie wir aus Schwabs und Holteis Mitteilungen wissen. Dafs die erste Anregung dazu von ihm selbst ausgegangen ist, würde seiner selbstän-

[1]) Vergleiche die Biographien über Meyerbeer (ältere Litteratur bei Niggli am Schlufs): W. Neumann, Cassel 1854; H. Blaze de Bury, Meyerbeer et son temps, Paris 1865; Mendel 1868 (gr. Ausg.), 1869 (kl. Ausg.); Schucht 1869; Niggli in der Sammlung musikalischer Vorträge ed. Paul Graf Waldersee, Ser. 5, No. 57, Leipzig 1884; Etienne Destranges, L'œuvre theâtrale de Meyerbeer, Paris 1893; Johannes Weber, Meyerbeer, notes et souvenirs d'un de ses sécrétaires, Paris 1898. Positive Mitteilungen oder Erörterungen über Meyerbeers Opern kommen in diesen Schriften nur spärlich und aphoristisch vor; am besten sind noch Mendel und Niggli. Kürzere, aber das gesamte Schaffen Meyerbeers umfassende Aufsätze stehen bei W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe, 5. Aufl. 1878, Bd. II, 108 (Vorrede 1859) und bei H. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper 1887, Bd. II.

digen Natur zwar wohl entsprechen, ist jedoch nicht ganz sicher.[1]) Vielleicht konnte der Komponist textlich und musikalisch an ein Jugendwerk anknüpfen; denn Mendel fand in dem Nachlafs die Partitur einer französischen Oper „Robert und Elise“ aus der Zeit 1813/14, die nach seiner Angabe Analogien mit „Robert dem Teufel“ aufweist. Vor Meyerbeers Oper gab es ein Vaudeville von Franconi und ein englisches Singspiel von John Barnett, worüber näheres nicht zu ermitteln war.[2]) Des Textbuches wegen trat Meyerbeer zuerst mit Germain Delavigne, dem Bruder des berühmteren Casimir Delavigne, des Sängers der „Messéniennes“, in Verbindung, und es entstand eine dreiaktige, für die Opéra comique bestimmte Bearbeitung mit gesprochenem Dialog und humoristischen Einschiebseln, also im wesentlichen nach dem alten Opernstil. Dann erst wandte sich Meyerbeer an Scribe, der bereits seit 1821 mit verschiedenen litterarischen Handlangern ein grofses Lieferungsbureau für Opern, Lustspiele und Vaudevilles errichtet hatte. Dieser hatte bereits mit einigen Mitarbeitern seit 1823 mehrere komische Opern für Auber, darunter den „Fra Diavolo“, geschrieben. Mit Delavigne hatte er 1811 sein erstes Stück „Le Dervis“, für Auber „La Neige (1823) und „Le Maçon“ (1825) zusammen verfafst. Beide vereinigten sich auch zu dem Text der ausschliefslich ernsten Oper Aubers „La Muette de Portici“, die jenen Wendepunkt in der Entwicklung der Oper darstellt. Scribe war geneigt, den neuen hier erfolgreich angewandten Stil auch auf den Robertstoff zu übertragen und den Text bei strenger Durchführung des heroisch-pathetischen Stils für die Grofse Oper umzugestalten. Aus der gemeinsamen Arbeit des Triumvirats Scribe-Delavigne-Meyerbeer ging dann die

---

[1]) Niggli sagt, Delavigne hätte den Robertstoff in Vorschlag gebracht (S. 302); ich weifs nicht, aus welcher Quelle er diese Nachricht schöpft.

[2]) Breul citiert Franconi jeune, Robert le Diable ou le criminel repentant, pantomime en 3 actes, à grand spectacle etc. Paris 1815. Es wird der Franconi sein, den Heine in der „Lutetia“ (Über die französische Bühne, X) wegen seiner Prunk- und Spektakelstücke erwähnt. — John Barnett, dessen bekannteste Oper „Mountain Sylph“ (1834) ist, verfafste ein Jugendwerk „Robert the Devil“, das 1826 in London aufgeführt wurde (nach George Groves Dictionary of music and musicians, London 1879).

jetzige Fassung der Oper hervor. Die Vollendung der Partitur verzögerte sich durch Meyerbeers Verheiratung und durch seine häufigen Reisen nach Berlin bis zum Jahre 1830, in dem sie noch vor Ausbruch der Julirevolution bei der Verwaltung der Grofsen Oper eingereicht wurde, aber erst am 21. November 1831 nach endlosen, mühevollen Vorbereitungen mit seltenem Erfolg in Scene ging.

Scribe und Meyerbeer werden die Sage sowohl in der Fassung des Volksbuches wie in derjenigen der Histoire gekannt haben; aber nach der rationalistischen, phantastischen Auffassung der fertigen Oper zu schliefsen, lag ihnen die Histoire sicher näher. Indes bildet die alte Sage nur den Ausgangspunkt für die fast ganz neue, selbständige Operndichtung mit einer Menge anderweitig entlehnter oder ad hoc erfundener Motive. Nur die stellenweise sehr frivole Darstellungsart (Nonnenscene, Robert im Schlafzimmer Isabellas) erinnert an die Histoire. Der Hauptkern der Sage, der dogmatische Gegensatz zwischen dem trotzigen, gottabgewandten und dem späteren gottergebenen Helden, vermochte Scribe und Meyerbeer nicht zu fesseln. Noch ferner lag ihnen, auf Roberts Charakterwandlung das Hauptgewicht zu legen. Man hat daraus beiden Verfassern, wie ich glaube, übertrieben scharfe Vorwürfe gemacht. Denn eine derartige, zugleich dichterisch und musikalisch verwendbare und bedeutende Behandlung würde auf das Musikdrama Wagners geführt haben; man hatte sich aber eben erst aus den Fesseln der alten Arienoper befreit und befand sich noch in den Anfängen der historischen Oper, aus der sich erst später die Schöpfungen Richard Wagners entwickeln konnten. Auch hätte eine derartige Forderung eine viel tiefere Gemütsveranlagung, eine ursprünglichere Kraft verlangt, als beide besafsen; so geistreich und hochgebildet sie auch waren, es fehlte ihnen an der „pia anima", welche der kirchliche Stoff erforderte. Hätten sie die Sage unter stärkerer Hervorhebung des Geschichtlichen im wesentlichen unverändert gelassen, so wäre im günstigsten Fall eine historische Oper zustande gekommen, in der der Robert der ersten Akte und der Robert der letzten Akte grundverschiedene Naturen dargestellt hätten, für welche die

musikalischen Ausdrucksmittel sehr schwierig gewesen wären. Es mufste eine durchgreifende Änderung vorgenommen werden.

Die Naturen des Dichters und des Komponisten zeigen eine merkwürdige, kongeniale Veranlagung, die beide auf das Antithetische hinwies. Denn gerade auf dem in Scene gesetzten Begriff der Antithese, auf dem romantischen Kontrast, beruht der Massenerfolg der Dichtung Scribes und der Musik Meyerbeers. Nicht minder bedeutungsvoll als die individuelle Anlage ist der litterarische Einflufs; denn beide standen im Bann der herrschenden Dichtkunst. Meyerbeer kannte seine heimischen Schriftsteller zu gut, um ihre Wirkung auf die Masse zu unterschätzen, und Scribe konnte sich der romantischen Kunstanschauung nicht entziehen, als er von der bisher gepflegten „opéra comique“ zu der pomphafteren Form der „grande opéra“, zum Operndrama überging.

Victor Hugos Vorrede zum „Cromwell“, die Ästhetik der neuen Schule, enthält auch den Schlüssel für Scribes dramatische Dichtungen. Die Romane des älteren Dumas, die Nodiers (wie „Jean Sbogar“ und „Smarra“) und V. Hugos („Han d'Islande“, „Bug-Jargal“, das Drama „Hernani“) verkündeten in jener Zeit den Romantismus in ausgeprägtester Form. Alle Regungen des menschlichen Herzens vom tiefsten Hafs bis zur glühendsten Liebe wurden in schreienden Gegensatz gestellt, Glück und Unglück, Armut und Reichtum, Schönheit und Häfslichkeit standen unvermittelt nebeneinander. Das Erhabene und Groteske wechselten fortwährend ab. Daraus ergab sich, dafs man nicht so sehr die folgerechte Entwicklung der Charaktere, sondern vielmehr die Situationen, die Ereignisse ins Auge fafste, in denen sich im wesentlichen abgeschlossene, typische Charaktere bewegen. Man schätzte nicht die Einfachheit der Situationen, sondern ihre Kompliziertheit und steigerte diese bis zur Unnatürlichkeit. Selbst das beste der romantischen Dramen, V. Hugos „Hernani“, ist voller Unglaubwürdigkeiten. Die Dichtung der Romantik jener Zeit gleicht eben einem überfeinen, farbengesättigten Gewebe, das durch die Kühnheit, mit der die buntesten und seltsamsten Farben ineinander verwoben sind, eine krasse, in die Augen springende Wirkung auf den Beschauer ausübt.

Wo der kritische Beobachter zarte Übergänge erwartet, findet er nur unnatürliche und oft unvollständige Verbindungen.

Nach dieser Technik der Romantiker sowie mit Rücksicht auf die musikalische Verwendbarkeit schuf Scribe die Operndichtung, die denn auch alle Schwächen ihres Ursprungs aufweist. Diesem Text schmiegte sich Meyerbeers Musik durchaus adäquat an. Sie ist am treffendsten von W. H. Riehl mit den Worten gekennzeichnet worden: „Man könnte fast sagen, der ganze tragische Opernstil Aubers und Meyerbeers ist eine Mischung von Trinklied und Gebet, bacchantische und lamentable Klänge neben- und durcheinander.“

Der religiös-sittliche Grundgedanke der Robertsage wurde, wenn auch nicht in der überlieferten Form, so doch seinem allgemeinsten Inhalt nach, beibehalten. Lag in der Sage das böse und gute Prinzip sozusagen in der Brust des Helden selbst (das gute Prinzip aufserdem in den Vertretern der Kirche), so suchte man jetzt für jedes Prinzip einen besonderen Vertreter, um den Vorteil zweier musikalisch verschiedener Rollen zu haben. Es war nun ein feiner Gedanke, sei es Scribes, sei es Meyerbeers, das böse Prinzip in dem Vater Roberts, aber nicht in Hubert, sondern in dem wirklichen Vater, dem Dämon, und das gute Prinzip in einer unschuldigen, um das Wohl des Helden besorgten Frauengestalt zu verkörpern. So hatte man eine Bafs- und eine Sopranrolle. Das Hervortreten dieses Widerstreits wies auch dem Helden eine ganz andere Stelle an: er hatte zwischen beiden Prinzipien zu wählen, zu zweifeln, zu sterben oder zu leben; ja man konnte ihn durch das gute Prinzip erlösen, nachdem er dem schlechten gefolgt war. Dadurch rückte man den ganzen Stoff in die Sphäre der Theophilus- und Faustsagen und hatte den Vorzug, den Helden der moderneren Erlösungsidee gemäfs nach dem unvergleichlichen Muster von Faust und Gretchen, nicht durch eine unwürdige Bufse, wie in der Sage, sondern unter dem Einflufs einer reinen Frauenseele retten zu können. Die Idee zu dieser Umgestaltung der Sage war zwar nicht originell, aber in gewissem Sinne grandios.

B e r t r a m — so wurde der Vertreter des bösen Prinzips genannt — gehört als Dämon zu den gefallenen Engeln, deren

Herrscher, Satan, auch sein Herrscher ist, bei dessen in dem Dämonenchor geschildertem Nahen auch er vor Schrecken erbleicht:

> Roi des anges déchus! mon souverain . . . je tremble!
> Il est là! . . . qui m'attend . . . Oui, j'entends les éclats
> De leur joie infernale . . . Ils se livrent ensemble,
> Pour oublier leurs maux, à d'horribles ébats (III, 2).

Um dem Himmel zu trotzen, hat er mit einem irdischen Weib einen Sohn gezeugt. Die Gesetze der Hölle zwingen ihn, diesen Sohn der Hölle zuzuführen; er mufs wie Mephistopheles und der Teufel in der Theophiluslegende einen Pakt mit ihm abzuschliefsen versuchen. Ja, er ist an eine bestimmte Frist gebunden: wird diese nicht eingehalten, so ist ihm und der Hölle der Sohn unwiderruflich verloren. Um dieser aus dem Kirchenglauben des Mittelalters hervorgegangenen Auffassung vom Teufel einen modernen Anstrich zu geben, liefs man Bertram eine menschliche Neigung zu seinem Sohn fassen und ihn aus Vaterliebe der Hölle Trotz bieten. Daher sagt Bertram in einem Monolog von seinem Sohn:

> Pour toi qui m'es si cher,
> Pour toi, mon bien suprême,
> J'ai bravé le ciel même,
> Je braverais l'enfer!
>
> De ma gloire éclipsée,
> De ma splendeur passée,
> Toi seul me consolais;
> C'est par toi que j'aimais!

Die grofse Arie Bertrams im letzten Akt, in der er sich seinem Sohne zu erkennen giebt, kennzeichnet scharf den Gegensatz des aller menschlichen Regungen baren gefallenen Engels und des menschgewordenen, der alle Leiden und Freuden der Sterblichen mitfühlend geniefst:

> Notre tourment à nous, c'est de vivre insensible,
> De ne pouvoir aimer, de n'aimer jamais rien.
> Tel est l'enfer. Eh bien! quand le souverain maître
> Eut lancé dans l'abîme un ange révolté,
> Dans mon cœur un instant le repentir vint naître;
> Et ce Dieu dans sa bonté,
> Dans sa vengeance peut-être,

Me permit d'aimer! Oui, depuis ce jour cruel,
Où par toi seul, Robert, mon cœur a pu connaître
Les craintes, le bonheur, les tourmens d'un mortel;
Et toi seul à présent es ma vie et mon être.

Dieser Konflikt in Bertram zwischen den Forderungen seiner dämonischen Natur und seiner menschlichen Vaterliebe scheint mir nicht so ganz unnatürlich zu sein, wie häufig behauptet wird. Das Sentimentale neben dem Satanischen darf uns nach der ganzen Richtung der Dichtung nicht überraschen; Meyerbeer bezeichnete gegen Schwab Bertram selbst als „zärtlichen Vater". Man beachte noch, einen wieviel gröſseren Anteil das Dämonische hier an der Handlung nimmt als in früheren Opern, wie im „Don Juan" und im „Freischütz", dessen Samiel schon eine Art Vorläufer Bertrams ist.

Das gute Prinzip wurde in Alice verkörpert. Inmitten der ausschlieſslich ritterlich-höfischen Welt wählte man das normannische Landmädchen wiederum des Kontrastes wegen aus einer sozial viel tiefer stehenden Klasse. Sie und ihr standesgleicher Geliebter stellen wie die Fischertypen Masaniello und Fenella in Aubers „Stummen von Portici" die unteren Schichten der Bevölkerung dar, aber nicht wie dort im Kampf mit der höheren Klasse, sondern in friedlicher, fast patriarchalischer Vereinigung. Alice besitzt den Robert rettenden Talisman in dem Testament der Mutter Roberts, das den geheimnisvollen Ursprung des Helden indirekt eingesteht und ihn vor der Verführung durch den Vater zu retten sucht — sicher ein sehr bizarres, musikalisch unwirksames Motiv.

Zwischen Bertram und Alice steht Robert. Den höllischen Verlockungen des ersteren ausgesetzt und zurückgehalten von der gläubigen Hoffnung Alicens, wurde er zu einer modernen problematischen Natur, die selbst energielos zwischen den äuſsersten Polen des Lebens hin und her schwankt. Dazu kommt, daſs er in seiner Liebe zur Prinzessin Isabella, einer ähnlich konventionellen Figur wie die Elvira in Aubers Oper, dem Don Juan-Typus sehr genähert wird. Daſs bei dieser vollkommenen Ummodelung des Charakters des Helden der nun unpassende Name „Robert der Teufel" mit Rücksicht auf die Sage beibehalten wurde, hat der Oper sehr geschadet, da er über die Absichten der Verfasser täuschen konnte.

Aus diesen Charakteren und Motiven wurde nun das Operndrama geschaffen, das seiner Hauptentwicklung nach nicht ganz so regellos ist, wie es gewöhnlich ausgegeben wird. Die Triebfedern der Handlung liegen 1) in den Hindernissen, welche sich der Liebe Roberts und Isabellas entgegenstellen und durch Bertrams Hilfe überwunden werden, 2) in dem Robert und Alice unbekannten und bis zuletzt aufgesparten Geheimnis, dafs Bertram Roberts Vater ist, und 3) in den Verführungsversuchen Bertrams (Scheinkampf, der mystische Zweig u. a.) und den Gegenmitteln Alicens. Der Schauplatz der Handlung wird ganz nach Italien, an den Hof des Herzogs von Sizilien in Palermo, verlegt, wohin sich der aus seiner Heimat verbannte Herzog der Normandie begeben hat. Mit ihm zugleich wird Bertram als Freund und Genosse eingeführt (beide bilden anfangs das in der altfranzösischen Dichtung und im späteren Ritterroman typische Paar des Helden mit seinem Begleiter, das auch in die Operndichtung übergegangen ist, und wobei der Begleiter häufig eine komische Person wird, wie Hüon und Scherasmin in Webers „Oberon"). Der erste, ziemlich lange Expositionsakt macht uns mit Roberts abenteuerlichem Treiben in Sizilien bekannt und dient hauptsächlich dazu, das aus der Normandie kommende Paar Alice und Raimbaut in die italienische Scenerie einzuführen. Die Bedeutung des Testaments, Roberts unglückliche Liebe zu Isabella, das Nebenmotiv von Alicens Liebe zu Raimbaut und anderes wird hier bereits angedeutet. Im zweiten, kurzen Akt wird Roberts und Isabellas Liebesverhältnis und Bertrams Verführungsversuch dargestellt. Der dritte Akt gehört vornehmlich Bertram; er erreicht seinen Höhepunkt, als Robert durch die Macht des Bösen und durch seine eigene Leidenschaft zu einem Verbrechen, dem Raub des grünen Zweiges, verleitet wird. Die beiden folgenden, wieder kürzeren Akte bringen die Lösung der Handlung. Indem Robert durch Zerbrechen des Zauberzweiges die Wirkung desselben aufhebt, thut er den ersten Schritt, der Macht Bertrams zu entrinnen. Die Rettung Roberts erfolgt durch das Versäumen der Bertram vorgeschriebenen Frist und durch Verlesung des Testaments.

Diese Anlage darf nach den gegebenen Voraussetzungen

nicht als gänzlich verfehlt angesehen werden. Aber es ist ohne weiteres klar, dafs die Lösung auf ganz äufserliche Art herbeigeführt wird. Betrachten wir nun die Ausführung im einzelnen.

I. Akt. Robert am Hof des sizilianischen Königs zu Palermo ist bereit, einem Turnier beizuwohnen. Ein Ecuyer, der in der deutschen Bearbeitung Alberti heifst, führt den auf einer Pilgerfahrt begriffenen normannischen Bauer Raimbaut herein. Aufgefordert, ein Lied zu singen, wählt er dazu die Ballade des aus seinem Lande vertriebenen Normannenherzogs Robert des Teufels, wodurch die Entdeckung des Helden selbst herbeigeführt wird. Das ist eine Abart des alten, viel variierten Motivs von der Wiedererkennung Getrennter durch Singen eines Liedes (Apolloniusroman, Aucassin und Nicolete u. s. w.). In Raimbauts Ballade „Jadis régnait en Normandie“ hat sich der letzte Rest der alten Sage geflüchtet. Sie erzählt von einem Normannenherzog, dessen Tochter Bertha nach Abweisung vieler Freier sich mit dem als Ritter verkappten Satan vermählt habe, aus welcher Ehe Robert, genannt der Teufel, entsprossen sei; dieser, ein Schrecken des ganzen Landes, töte die Männer im Turnier und verführe die Mädchen und Frauen. Robert zieht es vor, sich den Rittern als Helden der Ballade erkennen zu geben. Den verräterischen Unterthanen Raimbaut will er jedoch sofort hängen lassen, aber dieser bittet um Gnade, da seine Braut Alice mit einer Sendung an ihn betraut sei. Die Erwähnung der Braut reizt Roberts Lüsternheit und mäfsigt seinen Zorn. Die auftretende Alice mufs sich erst der Zudringlichkeit der Knappen erwehren, bis Robert in ihr seine Milchschwester erkennt („Le même lait nous a nourris tous deux“) — man mufs sich an die sentimentale Litteratur des vorigen Jahrhunderts, von der die Romantiker noch manches Stück beibehalten hatten, erinnern, um dieses für uns unbedingt geschmacklose Motiv einigermafsen verstehen zu können. Alice überbringt ihm die Nachricht vom Tode seiner Mutter und will ihm das Testament überreichen. In Form einer musikalisch geschätzten Romanze giebt sie die im französischen Text nicht unpoetischen Worte der sterbenden Mutter an den Sohn wieder, Alice solle ihm

inmitten seiner gefährlichen Umgebung ein guter Engel sein. Das Naturgemäfse wäre gewesen, dafs Robert das Pergament erregt aufgerissen hätte; aber da man noch einen grofsen Effekt für den letzten Akt damit plante, so mufs Robert sich der Lektüre des letzten Willens seiner Mutter unwürdig fühlen und Alice bitten, es für später aufzubewahren. Ihr vertraut er auch seine unglückliche Liebe zur Prinzessin Isabella an: er hätte sie entführen wollen, hätte ihren Vater beleidigt, sei im Kampf nur durch Bertram gerettet und nun vom Hofe verbannt worden. Alice will der Prinzessin einen aufklärenden Brief übermitteln und bittet als Entgelt, dafs Robert sie noch an demselben Tage bei den Felsen von Sainte-Irène mit Raimbaut trauen lasse. Beim ersten Anblick Bertrams erschrickt Alice wie Gretchen vor Mephistopheles. Sie erinnert sich eines Bildes in der Dorfkirche, das den Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan darstellt, dessen Züge sie in Bertram wiederzuerkennen glaubt. Einen Augenblick zweifelt auch Robert an Bertrams Freundschaft; aber dieser verleitet ihn zum Würfelspiel mit den sizilianischen Rittern. Robert singt dabei das berühmte „L'or est une chimère"; Schumann[1]) hat ein ähnliches Lied Zampas in der ein halbes Jahr vor dem „Robert" aufgeführten Oper Herolds „zehnmal weniger forciert und mehr originell" gefunden als Meyerbeers Lied. In blinder Spielwut verliert Robert alles Geld und Gut, selbst Rosse und Waffen; dem Kampflustigen nimmt Bertram auch das Schwert ab, um einen Kampf mit den Rittern zu verhindern.[2])

II. Akt. Im Thronsaal des Königs überreicht Alice der Prinzessin den Brief Roberts, der trotz seiner Verbannung noch immer ihr Abgott geblieben ist. Alice führt ihn heimlich

---

1) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 4. Aufl. 1891. I, 274.

2) Berlioz erzählt, dafs Meyerbeer bei der Komposition der Spielscene an Stelle des richtigen „nous les tenons!" nämlich Roberts Pferde und Waffen, die die Ritter Robert abgenommen haben, versehentlich „nous le tenons", nämlich Robert, geschrieben habe. Scribe habe den Fehler, der die Ritter gar als Beutelschneider kennzeichnet, zwar bemerkt, aber zur Steigerung des Effekts ruhig stehen lassen, wie er noch jetzt in allen Texten steht (Hector Berlioz, Ges. Schr. dtsch. v. Rich. Pohl 1864. II, 86. Das S. in „Robert der Teufel").

hinein, und Isabella stattet ihn wieder mit Waffen aus. In einem Turnier, dessen Preis ihre Hand ist, soll er sich als ihr Ritter und Liebhaber bewähren und den Nebenbuhler, den Prinzen von Granada, besiegen. Aber Bertram läfst Robert durch einen geisterhaften Waffenherold eine scheinbare Herausforderung zum Kampf mit dem Prinzen zugehen, um ihn fern vom Turnier in einen Wald zu locken. Ein in der deutschen Bearbeitung fortgelassener, kurzer Monolog Bertrams („Oui, va poursuivre une ombre vaine!") enthüllt den Zweck dieses Spukgebildes; Robert soll nämlich der Hand der Prinzessin verlustig gehen. Nachdem das Signal zum Turnier gegeben ist, erwartet Isabella vergebens den durch das Blendwerk getäuschten Robert, sie sieht voller Besorgnis nur den Fürsten von Granada zum Kampfplatz ziehen. Dieser und der Waffenherold sind stumme Rollen, und nur bei einem vollendeten Gestenspiel auf der Bühne kann der Zuschauer den Sinn der Handlung überhaupt verstehen. Der aufserordentliche Erfolg der Pantomime in Aubers „Stummen von Portici" reizte die Verfasser, hier und in der Nonnenscene Ähnliches zu versuchen.

III. Akt. Ort der Handlung ist die im ersten Akt bereits erwähnte öde Felsgegend von Sainte-Irène, Bertrams geheimnisvoller Aufenthaltsort, ähnlich der Wolfsschlucht Samiels. Bertram sucht in geschickter Steigerung erst Raimbaut, dann Alice und zuletzt Robert, den er schon im Würfelspiel und Turnier zu verderben trachtete, an sich zu locken. Der einfältige Raimbaut, der sich hier zur Eheschliefsung mit Alice einfindet, läfst sich leicht durch Geld und falsche Vorspiegelungen zur ideellen Untreue an seiner Braut verführen. Allein gelassen, vernimmt Bertram die höllischen Gesänge der Dämonen, gedenkt wehmütig seines Sohnes und stürzt in den Höllenschlund. Voll banger Sorge erscheint Alice zum Stelldichein. Sie überläfst sich in zwei Couplets ihren Jugenderinnerungen: beim Abschied aus der Normandie hat ihr ein hundertjähriger Eremit prophezeit, dafs sie dereinst mit dem treusten Gatten vereint werde; Raimbaut schwur ihr einst ewige Liebe, aber vielleicht vergifst er jetzt ihrer im Arm einer andern; sie erfleht den Segen unserer Lieben Frauen als Beschützerin

treuer Liebenden. Der wieder vernehmbare Dämonenchor, der gebieterisch Robert von Bertram zu fordern scheint, läſst sie bestürzt an ein Kreuz am Wege sinken. Verstört kommt Bertram aus der Höhle zurück, denn er hat das unwiderrufliche Gebot seines Herrn gehört: wenn Robert sich ihm nicht bis Mitternacht ergeben hat, so ist er auf ewig für ihn verloren. Diese erregt ausgestoſsenen Worte hat Alice belauscht, aber sie leugnet es auf Bertrams miſstrauische Fragen. Doch bleibt er argwöhnisch und droht ihr, falls sie sein Geheimnis verrate, mit dem eigenen Tod, mit dem ihres Verlobten und ihrer Eltern. Beim Herannahen Roberts befiehlt er der willenlos an ihn gebannten Alice, sich zu entfernen. Sie will Robert, der in stummer Verzweiflung über sein verlorenes Liebesglück ankommt, warnen; aber Bertram heiſst sie fliehen. Dem bekümmerten Robert schlägt er vor, sich desselben Mittels zu bedienen wie angeblich der Fürst von Granada, der Roberts Pläne zerstörte, nämlich der übernatürlichen Mächte, und er frägt ihn, ob er von dem Grabe der heiligen Rosalie (dies war auch der Name von Roberts Mutter) in einer alten Abtei den von dämonischen Wesen gehüteten immergrünen Zweig rauben wolle, der ihm Reichtum, Unsterblichkeit (und auch die Liebe der Prinzessin) verschaffen würde. Obwohl Robert darin das Verbrechen des Kirchenraubs erkennt, ist er doch zur Befriedigung seiner Leidenschaft dazu bereit, und Bertram triumphiert, denn das Verbrechen wird ihn ihm zuführen. Angesichts der Statue der heiligen Rosalie, die den grünen Zweig hält, beschwört Bertram die wegen ihres schamlosen Lebenswandels verdammten und ihm daher gehorchenden Nonnen des Klosters zu einem kurzen Scheinleben und gebietet ihnen, Robert durch Künste der Verführung zum Raub anzureizen. Die Nonnen entsteigen, in Leichentücher gehüllt, den Gräbern, werfen die Hülle ab und erscheinen als wilde Tänzerinnen. So locken sie Robert, der in der Statue die Züge seiner Mutter wiedererkennt, durch Trunk, Spiel und Liebe, bis er berauscht den Zweig ergreift und fortstürmt. Die Dämonen feiern ihren Sieg in dem Chor „Il est à nous".

Über die Entstehung der Nonnenscene bringt H. Blaze de Bury, der Übersetzer von Goethes „Faust", in seinem Buch

über Meyerbeer eine vielleicht glaubhafte Mitteilung, die uns einen Einblick in die Thätigkeit des Dichters und des Komponisten gestatten würde. Scribe hatte ursprünglich eine Scene in antikem Kostüm geplant, in der die den Netzen Vulkans entflohenen Nymphen mit goldenen Zweigen in der Hand erschienen. Meyerbeer aber wollte dem Charakter des Ganzen entsprechend den Schauplatz ins Mittelalter verlegen und schlug die Nonnenscene in der jetzigen Form vor. Die Idee zur Dekoration des Klosters stammt von Duponchel, dem späteren Nachfolger Vérons als Direktor der groſsen Oper. Letzterer schreibt jedoch in seinen „Mémoires d'un bourgeois de Paris“ (III, 1856, S. 149) auch die Erfindung der Nonnenscene Duponchel zu.

IV. Akt. Am Tage der Vermählung Isabellas mit dem Fürsten von Granada dringt Robert vermittelst des wunderbaren Zweiges, allen unsichtbar, in das Schlafzimmer der Prinzessin. Der ganze Hofstaat sinkt in Betäubung (dem Zweig wird eine ähnliche Eigenschaft beigelegt wie dem Horn in Webers „Oberon“ und der Zauberflöte in Mozarts Oper). Nur für Isabella löst Robert den Zauber, in seinen Armen erkennt sie ihn, der sie gleich entführen möchte; aber bereit, für die Widerstrebende eher zu sterben als zu leben, zerbricht er den Zweig. Damit ist dessen übernatürliche Kraft erloschen, der Hofstaat erwacht und umringt den frechen Eindringling, den nur Bertram vor den Schwertern der Ritter retten kann.

V. Akt. Nachdem Robert von dem Bruder Isabellas als dem Rächer ihrer Ehre im Kampf besiegt worden ist — wir erfahren das nur nachträglich aus dem Dialog mit Bertram —, flieht er in das schützende Asyl der Kirche von Palermo, wohin ihm Bertram nur mit Widerstreben folgt. Dieser wirft Robert vor, daſs er sich zu früh des mystischen Zweiges erledigt habe, und fordert für seine weitere Hilfe die Unterschrift unter einen Pakt. Aber Erinnerungen an seine Mutter, die so oft für ihn gebetet, halten ihn zurück, nahe Gesänge der Mönche ziehen ihn zu dem Göttlichen hin. Bertram nimmt zu dem äuſsersten Mittel seine Zuflucht: er enthüllt ihm, daſs er sein Vater ist, und Robert überantwortet sich ihm willig. Da erscheint als deus ex ma-

china Alice, verkündet, dafs der Fürst von Granada plötzlich verschwunden sei und Isabella Robert erwarte, und während Bertram zur Unterzeichnung des Paktes mahnt, überreicht sie Robert das Testament der Mutter, das die dürftigen Worte enthält:

„Fuis les conseils audacieux
Du séducteur qui m'a perdue."

Robert schwankt zwischen Bertram und Alice, zwischen dem bösen und guten Prinzip. Da ist um Mitternacht Bertrams Zeit auf Erden abgelaufen. Er versinkt in die Erde, und Robert ist gerettet. Seine Vermählung mit Isabella beendet das Stück.

Die künstlerische Darstellung der Hauptmotive, wie sie sich aus der Umgestaltung der Sage ergeben hatten, ist ersichtlich weit hinter dem gesteckten Ziele zurückgeblieben. Die nach dem Grundsatz des Kontrastes gestalteten Charaktere treten in der Ausführung nicht mit der ihnen gebührenden Wucht und Bedeutung hervor. Es sind zu viele romantische Motive hinzugefügt, die alle auf die Spitze getrieben, oft wenig geschickt dargestellt und verknüpft werden, die teils dramatisch unwirksam, teils inhaltlich leer und abgeschmackt sind. Dieses Überwuchern der Nebenmotive verdirbt die guten Seiten der Anlage und hinterläfst den Eindruck gehäufter Unwahrscheinlichkeiten. Es fehlt durchgehends an der Tiefe der dichterischen Empfindung und damit an der Möglichkeit, lebenswahre Gestalten zu schaffen. Die Personen erhalten zwar alle ein gewisses charakteristisches Merkmal mit auf den Weg, aber sie bleiben Schemen, die die Hand ihres Schöpfers nach Belieben lenkt. Die Entwirrung des effektvoll geschürzten Knotens kann daher nur durch eine äufserliche, gewaltsame Lösung erfolgen. Die Sprache läfst uns kalt (obwohl sie im französischen Text nicht so schlecht ist, wie es die deutsche Übersetzung vermuten läfst). Der Verstand regelt eben alles, Situationen, Charaktere, Sprache. Was von der Dichtung gilt, gilt auch von der ebenso verstandesmäfsigen Musik; denn das gegenseitige Ineinanderarbeiten des Librettisten und des Komponisten ist kaum je einheitlicher gewesen als zwischen Scribe und Meyerbeer.

Die Oper hat eine bis dahin unerreichte Wirkung au die Masse der Zuhörer geübt, sie hat sich von Paris schnel fast über die ganze civilisierte Welt verbreitet. Allein e fehlte ihr und überhaupt dem musikalischen Schaffen de Komponisten von vorne herein nicht an dem Widerspruch eine Teiles der Gebildeten, der Kritik und der bedeutendsten Tondichter. Beide, die anerkennende Masse der Bevölkerung un die tadelnde Minderheit der Kenner, haben in ihrer Ar Recht gehabt. Die Masse, die sich willig dem Pariser Geschmack fügte, insofern sie instinktiv den Fortschritt Meyerbeers über die Arienoper herausfühlte und in dem Spieg seiner Musik und seiner Ideen sich selber wieder erkannte Die Bevölkerung jener unruhigen Zeit, die von einer Revolution zur andern überging, schien wirklich wie auf einem Vulkan zu leben, der jeden Augenblick auszubrechen drohte. Man schwankte stets zwischen den Extremen, zwischen toller Lebenslust und tiefer Trauer, und krankhafte Überreizung war die natürliche Folge. Und diese Stimmung war nie s prickelnd, so abwechselungsreich, so konsequent dargestellt wi in dieser Oper, hier fühlte man etwas Fleisch vom eigne Fleisch und Blut vom eignen Blut. Deshalb ist Heine, ei so feiner Beobachter der Zeit, ein entschiedener Lobredne Meyerbeers geworden. Aber gerade aus dem ungemein Zeitgemäſsen der Oper erklären sich ihre bedeutenden Schwächen die ästhetischen Kritikern und originalen, emporstrebende Komponisten nicht entgehen konnten. Diesen Gegensatz i der Auffassung, überschwengliche Erhebung auf der einen schroffe Abweisung auf der andern Seite, hat Balzac in eine romanartigen Skizze trefflich gezeichnet. Später ist Meyerbeer in Richard Wagner der gröſste Gegner erstanden. De scharfen Angriffen desselben stellte bald darauf Liszt ei geschichtlich richtigere Beurteilung gegenüber. Es ist lohnen die betreffenden Schriften Balzacs, Heines, Wagners und Liszt die zum Teil direkt vom „Robert" ausgehen oder ihn wenigsten streifen, noch etwas näher zu betrachten.

Balzacs Studie „Gambara" (Juni 1837),[1]) die er der

[1]) Balzac, Gambara, Oeuvres complètes, Bd. 15. Paris 1870. Seite 374—384.

philosophischen Abteilung seiner „Comédie humaine" einreihte, ist überhaupt für die Kenntnis und Wertschätzung deutscher Musik in Frankreich von Bedeutung, da sie aufser auf Meyerbeer auch auf Mozart, Gluck und Beethoven Bezug nimmt. Die beiden Beurteilungsarten der Oper werden hier typisch dargestellt, der Kriticismus durch den Grafen Andrea, einen Mailänder Réfugié, der Enthusiasmus durch den Musikus Gambara, ein verkanntes, weil impotentes musikalisches Genie, das die Musik mit hinreifsender Leidenschaft in sich aufnimmt, aber sie nicht in Tönen, Noten und Harmonien wiederzugeben vermag, einen in Wirklichkeit mehr zum Dichterischen als zum Musikalischen beanlagten Menschen, der aber in beharrlicher Selbsttäuschung in letzterem das Feld seiner Begabung erblickt. Nach Andrea ist schon das Textbuch des „Robert le Diable", das die Librettos Vesaris und Schikaneders an Absurdität weit hinter sich läfst, gleichsam ein Alpdruck, der auf den Zuhörer lastet, ohne in ihm eine starke Empfindung hervorzurufen. Zwar wird der Gegensatz des in Alice und Bertram verkörperten guten und bösen Prinzips sowie der stete Wechsel sanfter, anschmiegender und düsterer, rauher Melodien, der daraus folgt, als glücklich anerkannt. Aber da die infernalischen Melodien mit ihren peinlichen, schliefslich ermüdenden Dissonanzen die himmlischen überwiegen, so bleibt unser Herz im Grunde kalt. Der Komponist wünschte nur einen barocken Effekt zu erzielen, ohne sich sehr um die Wahrheit der Sache und die musikalische Einheit zu kümmern. In der Oper steckt viel musikalische Gelehrsamkeit, worunter die Inspiration und Naivität der Musik notwendig leidet. Die musikalische Quellenfrage wird richtig angeschnitten, wenn die Oper als mühsame Arbeit eines feinen Kopfes hingestellt wird, „qui a trié sa musique dans des milliers de motifs des opéras tombés ou oubliés, pour se les approprier en les étendant, les modifiant ou les concentrant". Nach Gambara hingegen hat gerade der dämonische Charakter der Oper am nachhaltigsten auf die Menge gewirkt. Er stellt sie sogar neben den allerdings noch vollkommneren „Don Juan" Mozarts: „Robert le Diable représente des idées, Don Juan excite des sensations". Von einem Stand-

punkt aus, der nur Hingabe an die Musik ohne Kritik kennt, betrachtet er die einzelnen Scenen, besonders nach der musikalischen Seite. Wenn auch Balzacs persönlicher Standpunkt der des Grafen Andrea ist, so verdient doch Gambaras Darstellung ein gewisses kulturhistorisches Interesse, weil sie der Auffassung der Zeitgenossen entspricht. Von dieser könnte man sagen, was Gambara von dem Chor der sizilianischen Ritter sagt: Voilà bien l'espèce de joie qui saisit les hommes, quand ils dansent sur un abîme, ils se donnent eux-mêmes le vertige."

Ähnlich äufsert sich Heine in der „Lutetia" (IX. Brief über die französische Bühne 1837), wenn er in der Unbeständigkeit Roberts ein treues Abbild des sittlichen Schwankens jener Zeit nach 1830 sieht, die sich qualvoll zwischen Tugend und Laster bewegte und sich in Bestrebungen und Hindernissen aufrieb. Im übrigen sieht er die Schwingen des Meyerbeerschen Genius in dieser Oper noch durch zu ängstliche Rücksichtnahme auf den Geschmack der Menge gebunden. Erst in den „Hugenotten" erscheint ihm der Komponist auf der Höhe seines schöpferischen Könnens. Ganz anderer Art ist das Urteil Mendelssohn-Bartholdys,[1] der den „Robert" 1831 in Paris hörte. Von seinem eignen Künstlernaturell aus bezeichnet er die Oper als kalt und herzlos, die Nonnenscene und Roberts Erscheinen im Schlafzimmer Isabellas als unsittlich.

Die historisch-romantische Oper, deren Hauptvertreter Meyerbeer ist, bildet das notwendige Bindeglied zu dem Musikdrama Richard Wagners. Der Schöpfer des letzteren wurde der siegreiche Zerstörer der rein geschichtlichen Oper und damit naturgemäfs der schärfste Gegner Meyerbeers. Doch fiel noch der „Rienzi" in die auch durch Meyerbeer vertretene Kunstrichtung, wenn sich gleich Wagners ureigenes Ich bereits mächtig ankündete. Noch später schwebte ihm bei der ersten Beschäftigung mit der Tannhäusersage die Manfredgestalt als Vorwurf einer geschichtlichen Oper vor, und weiter tauchte gleichzeitig mit dem mythischen Siegfriedstoff der geschichtliche

[1]) Briefe aus den Jahren 1837—1847 von Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig 1870. S. 222, 234 Briefe an seinen Vater und an Immermann vom 19. Dezember 1831 und 11. Januar 1832.

Friedrich Barbarossa auf.[1]) Aber Wagner gelang es, das historische Gewand, hinter dem nach seiner Meinung der wahre, der natürliche Mensch verborgen war, abzustreifen und den ursprünglichen Menschen im Mythus, im germanischen Mythus, zu erkennen und so seine musikdramatischen Hauptwerke in steter Begleitung theoretischer Auseinandersetzungen zu schaffen. Auf der Höhe seiner künstlerischen Thätigkeit nach Abfassung des „Tannhäuser" und „Lohengrin", aber noch nicht auf dem Gipfel allgemeinerer Anerkennung, die er erstreben mufste, richtete er die scharfen Pfeile seines Angriffs (1851) gegen Meyerbeer, dessen Opern noch die Bühnen beherrschten.[2]) Es war nicht blofs der Angriff des überlegenen, kritischen Ästhetikers, es war auch der Angriff des vorwärts drängenden Genies gegen das schwächere Talent. Das Eklektische der Musik Meyerbeers bestimmt er schon genauer als Balzac. Meyerbeer war zuerst von der Rossinischen Melodie ausgegangen, die mit der Sprache und dem Inhalt des Textes jeden Zusammenhang verloren hatte; dann folgte er Aubers neuem Stil in der „Stummen von Portici" mit den entliehenen Nationalweisen und der angeblichen „historischen Musik"; in Paris entnahm er dem „französisch aufgegriffenen Weber" und dem „verberliozten Beethoven" neue Elemente, um aus allen den „Robert le Diable" entstehen zu lassen. Meyerbeer folgte stets jeder neuen Richtung in der Musik, ohne ihr je vorauszueilen — er glich dem Star hinter dem Pfluge, der aus den ausgewühlten Ackerfurchen Regenwürmer aufpickt. Scribe und Auber hatten in der „Stummen von Portici" noch getrennte Arbeitsgebiete, und die Dichtung der Oper war noch erträglich ausgefallen. Aber beim „Robert" und den folgenden Opern übte Meyerbeer einen solchen verwirrenden Einflufs auf Scribe aus, dafs der feine geschickte Dramatiker bombastisch-barocke Texte lieferte: Scribe mufste selbst erst verdreht gemacht werden, ehe er einen „Robert den Teufel" zu

---

[1]) Richard Wagner, Ges. Schriften und Dichtungen. Leipzig 1871/80. Bd. IV, 338 und 379.

[2]) In „Oper und Drama" 1851 (Ges. Schriften und Dichtungen III, 362), noch schärfer in dem Aufsatz über das „Judentum in der Musik" 1850 (ebenda V, 103 und 112).

Tage förderte. In dem gelieferten bunten Wirrwarr der Scenen herrschte nun Meyerbeer mit allen Mitteln seiner musikalischen Vorratskammer nach dem Grundsatz des Charakteristisch-Fremdartigen, des Effektvollen, und dieser Effekthascherei sagt Wagner mit Recht die bittersten Worte.

Bald nach Wagners Angriff schrieb Liszt seinen Aufsatz über Scribes und Meyerbeers „Robert" (1854).[1] Er betonte, dafs das Streben beider auf Schöpfung scenisch und musikalisch wirksamer „dramatischer Situationen" gerichtet war, während zur Zeit Metastasios und Rossinis der in Arien, Duetten und Finalen wiedergegebene Gefühlsausdruck die Grundlage der Oper war. An Ansätzen zu solchen Situationen fehlte es nicht, so der Höllenrachen und der ganze Verlauf des „Don Juan", die in die Luft gesprengte Flotte im „Cortez", der Ambofs- und Hammer-Chor aus „Alcidor", der flammende Vesuv und die lärmenden Auftritte in der „Stummen", der Volksaufstand und die glühenden Alpen im „Wilhelm Tell", die Schrecken der Wolfsschlucht im „Freischütz", der mondsüchtig-blutdürstige Vampyr. In derartigen forcierten Situationen, die zugleich einen unentbehrlichen Bestandteil einer weit ausgesponnenen Handlung bildeten, war Scribe Meister. Überhaupt wurde der Kreis der für die Oper verwendbaren Stoffe erweitert, Dichter und Komponist auf ein gleichmäfsiges Zusammenarbeiten hingewiesen. Auch manche Auswüchse der Romantik, an denen wir jetzt Anstofs nehmen, verteidigt Liszt nachdrücklich. Es dachte niemand daran, sagt er, den Satan Scribes absurd zu finden; man sah in dieser Reproduktion der Legende nur eine der mannigfachen Formen für den ewigen Streit zwischen Ahriman und Ormuzd. Er rechtfertigt selbst die Nonnenscene: kommen uns auch jetzt die lasciven höllischen Nonnen beinahe nur abstofsend vor, das damalige Publikum war, wenn sie nach der düsteren Beschwörung des Höllenfürsten erschienen, tief von ihnen ergriffen. Doch gesteht Liszt zu, dafs bei dem Streben nach Situationen der Entwicklung der Charaktere zu wenig Beachtung geschenkt sei, wenn auch nicht so durchgehends, wie es gewöhnlich gerügt wird; namentlich sei in Alice ein wirk-

[1] Liszt, Gesammelte Schriften. Leipzig. Bd. III (1881). S. 48 fg.

licher Charakter geschaffen worden. Der Stil des „Robert" konnte nicht mehr gesteigert werden, die späteren Opern von Scribe und Meyerbeer zeigen keine belangreiche Weiterentwicklung. Erst Wagner vermochte es, im „Lohengrin" aus den Situationen Charaktere hervorgehen zu lassen.

Mit Liszts Aufsatz ist die geschichtliche Auffassung des „Robert" begründet, aber von der späteren Kritik meistens nicht genügend beachtet worden. Diese ist teils in eine überscharfe, ausschliefslich ästhetische Verurteilung verfallen, die allerdings durch Meyerbeers spätere, noch anspruchsvollere Opern gereizt wurde, teils hat sie sich, was freilich ungleich schlimmer ist, eine widerliche Lobhudelei zu Schulden kommen lassen.

Der von Wagner angedeutete Gegensatz zwischen Scribes feinen Lustspielen und seinen bombastischen Operntexten im Dienste Meyerbeers ist sicher zu Ungunsten der letzteren vorhanden, aber thatsächlich nicht so grofs, wie es anfangs scheint. Wir sind wohl noch geneigt, Scribes sogenannte historische Charaktergemälde wie „Le verre d'eau" und „Bertrand et Raton" ihres theatralischen Erfolgs wegen zu überschätzen. Im Grunde sind sie genau nach derselben Methode gearbeitet wie der „Robert". Das Geschichtliche wird in ihnen mit derselben Willkür behandelt wie hier das Sagenhafte, aber nach dem Grundsatz des Kontrasts und Effekts geschickt verwertet, die Charaktere sind gleichfalls Marionetten in der Hand des die Verwicklung leitenden Dichters. Trotzdem gefällt uns an den geschichtlichen oder zeitgenössischen Lustspielen ein gewisses leichtes rednerisches Pathos, an den Vaudevilles etwas volkstümlicher gallischer Witz. Bei den Operntexten aber, wo es ein weit gröfseres Mafs von dichterischer Darstellungskunst zu zeigen galt, versagte Scribes begrenzte Begabung; sein Talent in der Verknüpfung der Scenen verleugnete er auch hier nicht ganz. Dafs Meyerbeer ihn bei der Herstellung des Textes beeinflufst hat, ist zwar nicht unwahrscheinlich, entzieht sich aber bei den mangelnden näheren Angaben über das Zusammenarbeiten beider einer abschliefsenden Beurteilung.

An der grofsen Oper in Paris wurde der „Robert" etwa innerhalb eines halben Jahrhunderts (bis 1888) 718 mal gegeben, eine Zahl, die nur von den 821 mal aufgeführten „Hugenotten" übertroffen wird.[1]) In Deutschland erfolgte die erste Aufführung 1832 in Berlin, Hamburg und Weimar, 1833 in Hannover, Frankfurt a. M., Braunschweig, Leipzig, Wien, Karlsruhe, Bremen, 1834 in Dresden, Stuttgart, München, Kassel, Brünn, 1835 in Prag, Darmstadt und Mannheim, 1838 in Schwerin i. M., ferner 1840 in Gotha und Koburg und 1842 in Dessau (nach Wittmanns Angaben). In England wurde die Oper zuerst unvollständig als „The Demon, or the mystic branch" im Drury Lane am 20. Februar 1832, im Covent-Garden einen Tag später als „The Fiend-Father, or Robert of Normandy" aufgeführt; das Drury Lane-Theatre nahm die Oper als „Robert the Devil" am 1. März 1845 wieder auf (nach Groves Dictionary). Auch in den andern Ländern Europas und in Amerika verbreitete sich die Oper.[2])

Dafs an ihrem Erfolg bei der grofsen Masse des Publikums die vielgescholtene Nonnenscene einen gewissen Anteil hatte, sah Scribe ein und verfafste im Jahre 1845 eine das Vorleben der Nonnen behandelnde komische Oper in drei Akten „Les nonnes de Robert le Diable". Er übergab dem Strafsburger Komponisten J. G. Kastner den Text zur Bearbeitung. Dieser stellte unter teilweiser Benutzung seiner früheren Opern die Partitur her, verzichtete jedoch auf eine Veröffentlichung, da, von widrigen Umständen abgesehen, die Thätigkeit auf dem Gebiet der Oper nicht seiner Eigenart entsprach, wie der Mifserfolg seiner „Maschera" gezeigt hatte. Das Manuskript der Oper enthält zwei Ouverturen und 14 Musiknummern. Die Personen sind: die Waise Gizela, der Fürst von Palermo, ein Herr vom Hofe Gueraldi, der Banditen-

---

[1]) Robert Schumann, Gesammelte Werke, ed. Gustav Jansens II, 506 Anm., wo die Angaben der Brüsseler „Gazette" vom Jahre 1889 entnommen sind.

[2]) Die musikalischen Handbücher citieren noch eine italienische Oper „Roberto di Normandia", von Cordiali und Denina (1864 in Turin aufgeführt), die ich nicht erlangen konnte.

führer Marciano, der Page Zanetto, die Sopranrollen Fatmé, Zayda, Lina und der sizilianische Hirt Pepito.[1])

Die erste deutsche Übersetzung des „Robert" aus dem Französischen rührt von dem Dresdener Journalisten Theodor Hell[2]) (Pseudonym für Karl Gottfried Theodor Winkler) her. Sie ist zwar herzlich schlecht, aber von den späteren Überarbeitern auch nicht wesentlich verbessert worden. Nach den jetzt gebräuchlichen Variationen hat Wittmann den Text zuletzt herausgegeben. Als Probe diene der Dämonenchor im dritten Akt:

Noirs démons, fantômes,	Dämone, Phantome,
Oublions les cieux;	Den Himmel verlacht!
Des sombres royaumes	Im düsteren Dome
Célébrons les jeux.	Durchschwelget die Nacht!
Gloire au maître qui nous guide,	Ruhm dem Meister, der uns leitet,
A la danse qu'il préside!	In dem Tanz voraus uns schreitet!

Eine romantische Dichtung zu parodieren, ist stets eine dankbare Aufgabe gewesen. Liegt doch in diesen verwegenen Situationen, in denen sich die merkwürdigsten Geschöpfe Himmels und der Erden herumtummeln, das Komische dicht neben dem Erhabenen. Meyerbeers Oper ist diesem Schicksale nicht entgangen. Drei parodistische Behandlungen des „Robert" sind mir bekannt geworden.

Die wichtigste ist die schon 1833 in Wien aufgeführte dreiaktige Parodie „Robert der Teuxel" von Johann Nestroy,[3]) dem bekannten Wiener Possendichter, der vorher „Zampa" und später „Martha" und „Lohengrin" in ähnlicher Art per-

[1]) Herm. Ludwig, Biographie J. G. Kastners. Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1886, II, 313.

[2]) Theodor Hell. Robert der Teufel, Oper in 5 Akten. Nach Scribe und Delavigne (Musik von Meyerbeer), Dresden 1832; derselbe, Arien und Gesänge aus „Robert der Teufel", Oper in 5 Aufzügen u. s. w., Schwerin 1838. — Neuere Textbücher bei Mode (Berlin) No. 2, bei Lucas (Elberfeld) No. 19, bei Künast (Wien), bei Breitkopf & Härtel (Leipzig) und in Reclams Univ.-Bibl. No. 3596 von C. Fr. Wittmann. Den französischen Text der Oper citiere ich nach einer Ausgabe Paris, N. Tresse, 1850, den deutschen nach Wittmann.

[3]) J. Nestroy, Gesammelte Werke, Bd. XI (Stuttgart 1891) No. 47, vgl. M. Neckers biographische Skizze über Nestroy Bd. XII, 141.

siflierte.[1]) Es ist nicht die Satire eines überlegenen, schöpferischen Geistes, sondern die Ausnutzung eines bekannt gewordenen Stoffes für die niedere possenhafte Wirkung, allerdings mit einigen satirischen Scherzen. Es ist nicht bloſs Parodie, sondern auch Posse in der von Nestroy beliebten Form, indem die durch die Parodie gegebenen Scenen selbständig erweitert werden; daher es den Nebentitel „parodierende Zauberposse“ mit Recht trägt. Manches ist recht fade, doch zeigt sich im einzelnen viel Witz und gute Situationskomik. Das Burleske und Satirische wurde dadurch leicht erreicht, daſs die Gestalten der Oper aus dem ritterlich-höfischen Kreise in bürgerliche, spezifisch wienerische Verhältnisse übertragen und alle romantisch-heroischen Motive in die platteste Alltäglichkeit umgesetzt wurden. Robert ist ein verlebter Lebemann, bald verschroben sentimental, bald frech-lüstern. Bertram, eine Rolle, die Nestroy selbst zu spielen pflegte, wird etwa in der Art des Mephistopheles im Puppenspiel gezeichnet. Er hat „Hörndel“, schrickt bei jeder Erwähnung des Himmels und bei jedem Fluch zusammen, macht allerhand Clownstreiche (Beinstellen, Stuhlramponieren u. dgl.). Er hat eine „unterirdische Anstellung“ bei einem Zauberer, einen roten Rock für die Hölle, einen schwarzen für die Oberwelt, woraus sich nach einem älteren Lustspielmotiv ein mehrmaliger Kleiderwechsel ergiebt. Mit seinem „von Pech durchschwefelten, Flammenbosheit brütenden“ Herzen sucht er Robert zu verführen, ebenso die schlagfertige Bäuerin „Liserl“, die Alice der Oper, und ihren Bräutigam „Reimboderl“, einen einfältigen, eifersüchtigen, leichtsinnigen Pantoffelhelden. Bertram ist natürlich der geprellte Teufel; selbst Liserl läſst ihn als „elenden Bonmotisten und verleumderischen Calumniator“ gehörig abblitzen. Inhaltlich folgt die Posse der Oper Zug für Zug, anfangs ausführlich, zuletzt sehr kürzend. Politische und litterarische Anspielungen fehlen bezeichnenderweise fast ganz; häufiger

[1]) „Robert der Teuxel“ wird von Wittmann (a. a. O.) und von Riemann (Opernhandbuch) einem gewissen Adolf Müller ohne Nennung Nestroys zugeschrieben. Dieser könnte, die wahrscheinliche Identität der Werke vorausgesetzt, der Komponist der Posse gewesen sein. Ein Adolf Müller, geb. 1802 in Ungarn, war zeitweilig Kapellmeister in Wien.

sind Anspielungen auf Wiener Lokalverhältnisse, wie denn fast zwei Dutzend Namen von Strafsen und Vorörtern Wiens vorkommen. Die Sprache ist reich an wienerischen Dialektworten; auch finden sich zahlreiche, meistens französische, zuweilen komisch verhunzte Fremdwörter.[1])

An Stelle des Ritterchors eröffnet das Weinlied einer heiteren Schützengesellschaft die Handlung. Reimboderl singt als verkleideter Harfenist ein Lied, das uns den verlotterten Robert den „Teuxel" als Sohn einer schönen Wittib Frau Regerl und eines unbekannten Zauberers vorführt. Robert will den Sänger wie in der Oper aufknüpfen lassen, doch dieser entpuppt sich als Bedienter des Herrn von Goldfisch und überbringt die Nachricht, dafs Robert die Tochter desselben, Isabellerl (die Prinzessin der Oper), wegen seines Umgangs mit dem verdächtigen Bertram nicht zur Frau erhalten werde, eine höchst ungeschickte Verbindung zwischen den Robert- und Isabellascenen. Die Milchbrüderschaft zwischen Robert und Liserl forderte zur schärfsten Satire heraus; aber Nestroy kommt über einige sentimental-komische Wendungen nicht hinaus. So spricht Robert von „seiner Leidenschaft für die Milch im Alter von dreizehn Stunden", und später beschwört ihn Liserl bei „jener unvergefslichen Milch, die beide getrunken", Bertram zu entsagen. Ein von Liserl überbrachter Brief von Roberts Mutter bleibt ungelesen wie das Testament in der Oper, ohne dafs der Versuch einer stärkeren Satire gemacht wird. Als Nachahmung der Würfelspielscene wird sehr flott geschildert, wie Robert beim Kegelschieben seine Barschaft, Rock und Uhr verliert und schliefslich vom Wirt gepfändet wird, indes Bertram das Lied vom Gold, das nur Chimäre sei, schadenfroh variiert. Der zweite Akt der Parodie stellt die Scene am Hofe Isabellas als einen Kaffeeklatsch bei Fräulein Goldfisch dar. Dann folgen aus dem dritten Akt der Oper

[1]) Hier eine kleine Liste der bemerkenswertesten Wörter: touchieren, diskurieren (diskutieren), loschieren, reprimandieren, herumscharmieren, unscheniert, das ist mir nicht arriviert (= begegnet), das schagriniert sie (zu chagrin), à place sein; Amuren (= amours), Effronterie, Sottisen, Poltron, Degout, Kommodität, Pasletan (= Passe le temps), Lostamente di voce; honett, deliciös und vieles andere.

einige umgestellte Scenen: Bertram nähert sich mit seinen Verführungsversuchen zuerst Liserl (= Oper III, 3, 4), dann Robert (Oper III, 5, 6) und endlich Reimboderl (Oper III, 1), worauf Bertram von den Dämonen in die Hölle gerufen wird, so dafs die Hölle „mit Furientanz und griechischem Feuer“ als Schlufsbild erscheint. Wie im Original Bertram Alice droht, ihren Geliebten, ihren Vater und ihre ganze Familie sterben zu lassen, wenn sie Bertrams Geheimnis verrät, so will auch in der Parodie in einem sehr wirksamen Auftritt Bertram den „Ähndel“, die „Ahndel“ und die „Godel“ Liserls umbringen. Der dritte Akt bietet zunächst ein auch im Puppenspiel häufiges Motiv: Reimboderl ahmt in Bertrams rotem Rock die Allüren des Teufels ergötzlich nach. Daran schliefst sich die Verspottung des Motivs vom geraubten Cypressenzweig. Robert soll aus einem Weinkeller zu Gumpoldskirchen die goldene Pipe eines von einer Katze bewachten Zauberfasses stehlen. Bei seinem Eintritt läfst Bertram die Weingeister in Gestalt verführerisch gekleideter Kellnerinnen erscheinen; die Oberkellnerin Lenerl, die Helena der Oper, verleitet Robert durch Überredung, einen Ohnmachtsanfall und ein Busserl zum Diebstahl. Die Lösung der Verwicklung wird sehr überhastet, der verlesene Brief der Mutter Roberts ist sehr abgeschmackt. Gegen Bertrams Vaterschaft wird ein etwas schärferer Pfeil losgelassen, wenn Nestroy Bertram reden läfst: „Denn wenn ich auch ein Teufel bin, so bin ich doch zugleich zärtlicher Vater; das ist zwar gegen allen gesunden Menschenverstand, aber man tragt's jetzt so“. Witzig ist am Schlufs die Verspottung des Kampfs des guten und bösen Prinzips: Liserl zieht Robert an einem Rockärmel zur Tugend, Bertram am andern zum Laster, bis beide nur die Rockschöfse in der Hand halten.

Einzelne der eingelegten Couplets sind recht witzig und sangbar und auch kulturgeschichtlich nicht wertlos, so Liserls Lied von den Stutzern und das Duett Bertrams und des bei seiner Geldgier gepackten Reimboderls, das zuletzt in die Melodie der Oper „Ha, welche Grofsmut“ übergeht. Am besten ist Bertrams Couplet (III, 5), das pessimistisch überall in der Welt Betrug sieht, weshalb es heutzutage — das ist

ler Kehrreim — ein elendes Brot sei, ein böser Geist zu sein.

Die Parodie hatte trotz der anfänglich lauen Aufnahme n Wien grofsen Erfolg, der natürlich nur so lange dauern konnte, als die parodierte Oper auch im einzelnen bekannt war.

Weit weniger interessant als Nestroys Posse sind die beiden andern, kleineren Parodien, die sich der Form des französischen „monologue" bedienen, d. i. einer Soloscene in Prosa, meistens mit eingelegten Liedern oder Refrains. Beides sind aktweise Inhaltsangaben der Oper in parodistischer Darstellung. Der Berliner Couplet- und Schwankdichter Robert Linderer[1]) verfafste eine burleske Soloscene „Pietsch in: Robert der Teufel" — Pietsch ist eine komische Figur der älteren Berliner Posse. Der Zusatz „nach Lavassor" deutet auf eine fremde Vorlage; Linderer kommt wahrscheinlich nur die Umarbeitung für Berliner Verhältnisse zu. Eigentümlich ist dieser Scene der Berliner Dialekt und der Berliner Wortwitz, freilich oft der schlimmsten Art. Bemerkenswert sind einige zeitgenössische Anspielungen, so auf die Tänzerin Marie Taglioni, den Kapellmeister Engel und auf zwei konservativ-reaktionäre Männer aus der Umgebung Friedrich Wilhelms IV., en Generaladjutanten Leopold von Gerlach, Mitarbeiter der amals gegründeten „Kreuzzeitung", und den Staatsrechtslehrer iedrich Julius Stahl. Die Stelle lautet: „Die Bühne (Nonnen-ne) stellt ein altes Kloster vor aus den Zeiten der Kreuzter, aber nicht die aus die Dessauer Strafse, sondern aus Zeit, wo die Rüstungen noch von Stahl — aber ohne lach waren." Danach wäre die Parodie in der Zeit bald 1848 entstanden. Aus der jüngsten Zeit (1891) stammt parodistische Soloscene von Heinrich Freiheim.[2]) Das sche liegt hier in der Mischung der Schriftsprache mit specifisch wienerischen Dialektworten und Anspielungen.

[1]) Robert Linderer, Pietsch in: Robert der Teufel. Burleske mit Gesang in Ed. Blochs Dilettantenbühne No. 19 (ohne Jahr) er Sammlung „Komische Soloscenen". Bd. I.

[2]) Heinr. Freiheim. Teufel der Robert! Parodistische Soloscene g, in der Sammlung „Wiener Humor" von C. A. Friese, Wien 1891, d 13.

Aufser einigen Musikstücken aus der Meyerbeerschen Oper werden Wiener Volkslieder und Melodien aus dem „Bettelstudenten", „Zigeunerbaron" und „Don Cesar" geschickt verwandt. Ein guter Komiker würde wohl mit dem Vortrage Erfolg erzielen können, wenn die Zuhörer das Mundartliche verstehen und über die Oper einigermafsen unterrichtet sind. Die Berliner Parodie wirkt beim Lesen schon etwas sehr altmodisch, zuweilen platt, im Gegensatz zu dieser modernen, flott geschriebenen Scene.

Die parodistische Behandlung der Oper ist vielleicht Veranlassung gewesen, dafs Robert und Bertram in mehreren in Deutschland und Frankreich bekannten Possen den Namen für zwei lustige Vagabunden abgegeben haben.[1])

---

[1]) Hierher gehört ein Ballet von Hoguet, das von J. Gyurian bearbeitet und von Mathias Strebinger neu komponiert wurde (s. Robert und Bertrand, Breitkopf & Härtels Textbibliothek, No. 244). Ferner sind zu erwähnen: Robert und Bertram, Posse mit Gesang von O. Mylius; Robert und Bertram oder die lustigen Vagabunden, Schwank von Nobody; Robert und Bertram, Pantomisches Ballet von H. Schmidt; am bekanntesten ist Gustav Räders Robert und Bertram oder die lustigen Vagabonden, Posse mit Gesängen und Tänzen in 4 Abteilungen (3. Aufl. 1862). Vgl. Pantomimen, Schattenspiele etc. von E. Sédouard I, 19, Robert und Bertram.

VI.

Victor von Straufs.

Nachdem die Robertsage in der Opernform eine so weitgehende Umgestaltung erfahren hatte, dafs der ursprüngliche Kern kaum wiederzuerkennen war, wurde sie durch das Epos von Victor von Straufs (1854)[1]) der alten Form wieder zugeführt. War die Oper mit neuen, romantischen Motiven vollgestopft, die nur in recht künstlicher Weise dem Reis der alten Sage aufgepfropft werden konnten, so wurden hier dem Geist der Sage angemessene Einschiebsel hinzugefügt. Hatte man sich dort das Lüsterne in der Art der Histoire nicht entgehen lassen, so wurde es hier streng gemieden. War in der Oper das Religiös-Sittliche bis auf den Gegensatz des Guten und Bösen zusammengeschrumpft, so wurde es hier in vollem Umfang, ja fast in dogmatischer Form, erneuert. Der Dichter legte seine konservativ-pietistische Lebens- und Weltanschauung in die Dichtung, die er schon auf dem Titel als „eine christliche Sage in zwölf Gesängen" bezeichnete, und die er mit einem Stich nach Raphaels Erzengel Michael versah. Über die Aufnahme seiner dem Zeitgeist so wenig entsprechenden Dichtung täuschte er sich wohl selbst nicht, wenn er in der Widmung an den Freiherrn von Prokesch-Osten sagt:

„Auf meine Töne lauscht sie [die Welt] schon nicht länger;
Wer fragt nach Gudrun? nach Polyxena?
Wer wird nach euch in meinen Klängen fragen,
Wenn ihr nur dient, das Kreuz emporzutragen?"

---

[1]) Victor von Straufs, Robert der Teufel. Heidelberg 1854 (neue Titelauflage 1870).

Zu Grunde gelegt hat der Dichter die Fassung des Volksbuchs, der er, wo er nicht eigene Erweiterungen vorbringt, mit grofser Treue folgt, gelegentlich in Reden mit denselben Worten. Als Form wählte er die Ottaverime, deren das umfangreiche Werk 1136 zählt. Häufige moralische Betrachtungen und zu lang ausgesponnene Reden geben der Dichtung, die innerer Gefühlswärme und idealer Begeisterung nicht entbehrt, eine ermüdende Breite. Die Geburts- und Jugendgeschichte Roberts erfahren wir mit allen Einzelheiten aus einer Rede Huberts an die Ritter in 36 Stanzen, Robert schildert sein freies Räuberleben in 10 Stanzen und hält später seinen Genossen eine Bufspredigt von 11 Ottaven.

Da es nicht nötig ist, die Sage im einzelnen noch einmal zu verfolgen, so genüge eine Darstellung der neuen Motive und ihrer Verbindung mit den überlieferten. Den Eingang bildet eine Variation der üblichen Anrufung der Muse mit Angabe des Grundgedankens der Dichtung:

„O Sage, leih' mir deine Zaubertöne,
Zu melden, was du selbst mir hast gegeben,
Und lafs die alte Zeit in alter Schöne,
In alter Kraft auf meinen Worten schweben;
Zeig' uns den wildesten der Heldensöhne,
Robert den Teufel und sein Sündenleben
Und seinen Gang auf herber Bufse Pfaden
Vom Fluch der Hölle zu des Himmels Gnaden."

Der erste Gesang „Der Eltern und des Landes Unglück" führt die Versammlung der normannischen Ritterschaft mit den Klagen über Roberts wildes Gebaren vor. Neu ist im einzelnen, dafs Robert bei der Waffenwacht vor dem Ritterschlage den Kelch vom Altar entwendet und mit Meth füllt. Der alte Graf Herbert sieht in Roberts Greuelthaten eine Geifsel Gottes für den gottabgekehrten, weltlichen Sinn des Landes, Hubert will nach dem Ausspruch eines Heiligen die Ausgeburt des Bösen in dem eignen Sohn erkennen. Corbiron und Biron fordern, dafs Robert vor der Versammlung zur Rechenschaft gezogen werde, und werden mit der Ausführung der Botschaft an ihn beauftragt. Beide, zu stolz, Reisige mitzunehmen (2. Gesang „Der Botschaft Ausgang"), werden in der Nähe einer kleinen Kirche, in der Roberts Genossen nach

Zerstörung des Dorfes einen Schmaus abhalten, leicht umzingelt und entwaffnet — die Scenerie erinnert etwas an den Schauplatz der „Stillen Gemeinde“ in den Gedichten von Eichendorff und Chamisso. Robert empfängt sie, in schwarzer Rüstung inmitten der zechenden Gefährten auf dem Altar sitzend, und läfst sie blenden, nachdem sie ihren Auftrag in trotzigem Tone vorgebracht haben. Ein trotz seines Unglücks gottergebener Bettler führt die Ritter zu einem Klausner, dessen Predigt ihren Eintritt ins Kloster veranlafst. Als Robert von zwei Räubern erfährt, dafs ein Herold in jeder Stadt unter Tompetenstöfsen seine Ächtung verkündet, schwört er auf den Trümmern der zerstörten Kirche bei allen Geistern der Hölle dem Vater furchtbare Rache (3. Gesang). Da erscheint unter Blitz und Donner ein graues Männlein (eine bekannte Darstellung des Teufels), spornt die Räuber zu wilder Kampfeswut an und verschwindet wieder in den Flammen, aus der sich zwei Raben erheben, Roberts Haupt umflatternd. Diese werden die unheilverkündenden Führer des wilden Zuges, der, Robert voran, wie Wodans Heer die Bretagne sengend und mordend durchzieht. Das bereits angedeutete Motiv vom Kampf zwischen Vater und Sohn wird im vierten Gesang, dem besten und selbständigsten, was die dichterische Conception betrifft, geschildert. Nachdem Radulf von Honfleur Robert nochmals als Schrecken des ganzen Landes geschildert hat, wird trotz der Abmahnung des Seneschalls Adhemar ein Kriegszug gegen ihn beschlossen, dem sich viele fremde Ritter, so Guy und Guystyl von der Tafelrunde des Königs Artus, Sigemar von Niederland, Hildebert von Burgund, der Franke Einhard, Pontan von Rom und der weifse Ritter von unbekannter Herkunft anschliefsen. Auf die Kunde von dem Heereszuge hält Robert eine Ansprache an seine Genossen. Während der alte Herzog auf einem Bauerngut in Fieberträumen daniederliegt, in Furcht, sein Sohn werde noch an ihm zum Vatermörder werden, eilt der treue Adhemar in des Herzogs Rüstung und auf seinem Rofs in die Schlacht, um den Mut des Heeres zu heben. Im Kampf eilt Robert mit übernatürlicher Kraft von Sieg zu Sieg, er tötet Malger von Evreux und viele der erwähnten Ritter. Nur der weifse Ritter

hält sich noch dem Kampfe fern, auch als Adhemar ihn ermahnt, dessen Scheinwürde er allwissend durchschaut. Da glaubt Robert in Adhemar seinen Vater zu erspähen, bricht sich zu ihm Bahn und schmettert ihn mit wuchtigem Keulenhieb zu Boden, worauf das Heer eiligst die Flucht ergreift. Während Robert nun nach dem vermeintlichen Blutsmord unruhig vor sich hinbrütet, berennt ihn der weiſse Ritter und wirft ihn zu Boden. Vergebens sucht Robert den Unverletzlichen zu verwunden, der sich als Gralsritter aus der Burg Montsalvaz zu erkennen giebt, beauftragt, Robert zu besiegen, aber nicht zu töten. Im fortgesetzten Zweikampf wird Robert thatsächlich verwundet, aber der weiſse Ritter stillt selbst die Wunde mit dem Balsam des heiligen Grals. Robert ist zerknirscht, daſs er zum erstenmal und noch dazu von einem Vertreter Christi überwunden ist — dies ist der Beginn seiner inneren Umwandlung. Das Hauptmotiv vom Kampf zwischen Vater und Sohn wird also durch das Gralsrittermotiv[1]) und das — sagen wir — Frobenmotiv erweitert. Im nächsten Gesang „Gottesmahnungen“ kann es sich der Dichter nicht versagen, in breiter Ausführlichkeit zu schildern, wie nach diesen glücklichen Ereignissen allgemeine Buſse und kirchlicher Sinn wieder in alle Herzen der Bretagner einzieht. Dann aber folgt im Gegensatz zu dem vorigen kampfreichen Abschnitt ein lieblich-heiteres Gegenbild, das zugleich die Exposition für die späteren Ereignisse in Rom bildet und in gewissem Sinn den Beaten- und Berthascenen bei Holtei und Raupach entspricht. Die naive, echt weibliche Frauenseele, deren Einfluſs sich Robert nicht entziehen kann, erscheint hier in Aweline, der Tochter des römischen Kaisers Konstantin. Dieser hat nach dem Tode seiner Gemahlin, einer Tochter des Königs Artus, seine einzige zehnjährige Tochter Aweline nach England gesandt, um dem Herrscher der Tafelrunde die Enkelin vorzustellen. Da aber auf der Rückkehr das Schiff bei Cal-

[1]) Der weiſse Ritter verkündet auch das heilskräftige Evangelium des Grals, den der Dichter in der Fassung des „Joseph von Arimathia“ von Robert von Borron als den Kelch darstellt, den Christus beim ersten Abendmahl benutzte, und in den Joseph von Arimathia bei der Kreuzabnahme Christi Blut auffing.

vados Felsen gestrandet ist, mufs der Landweg durch die gefährliche Bretagne gewählt werden. Auf die Kunde von dieser Durchreise beschliefsen Roberts Genossen den Raub der Prinzessin; während einer Rast erfolgt der Überfall, und mitten im Getümmel erblickt Robert Aweline, wie sie auf einer Aue knieend Blumen pflückt und ihm hilflos und ängstlich das Kreuz wie einen Schild entgegenhält. Besiegt von der Gewalt weiblicher Unschuld, läfst er das Schwert sinken und befiehlt den Rückzug; aber so sehr hat Aweline der Schreck gerührt, dafs sie stumm wird, und einem Trauerzug gleich zieht die Gesandtschaft nach Rom. Auch die folgende Niedermetzelung der Eremiten dient dazu, Robert in seinem Glauben an die Macht des Dämons, dem er sich ergeben, zu erschüttern; er tötet die höllischen, ihn umschwebenden Raben. So vielfach vorbereitet erscheint Roberts „Bekehrung" (6. Gesang) nicht so unvermittelt wie im Volksbuch; er ist schon ein Halbbekehrter, als er von seiner Mutter seine diabolische Abkunft erfährt. Mathildens Unfruchtbarkeit wird wieder als göttliche Strafe für ihre äufserliche Frömmigkeit, ihren Tugendstolz, ihre innere Überhebung gefafst. Roberts Entschlufs zur Romfahrt erntet den Spott seiner Genossen, besonders des kühnsten unter ihnen, Drogo, dessen Name sicher aus Raupachs Drama stammt. Die Niedermetzelung der Genossen ist das erste sogenannte „gute Werk", das Robert vollbringt; doch bedarf er dazu schon des überirdischen Beistandes, denn ein Engel verbreitet Wahnsinn unter den Räubern, die sich gegenseitig anfallen. Auf der „Pilgerfahrt nach Rom" (7. Gesang) mufs Robert eine Reihe von Standhaftigkeitsproben ablegen, wie solche schon in der Histoire vorkommen (so die frivole Geschichte von Silvio und Cécile), die aber von Straufs durch andere ersetzt worden sind. Robert befreit den auf der Jagd verirrten Frankenkönig aus den Klauen zweier Bären (vgl. das Löwenabenteuer bei Raupach), doch widersteht er den glänzenden Verlockungen des dankbaren Königs, am Kampf gegen die Sarazenen teilzunehmen. Auch das graue Männlein, das den ermatteten Pilger erquicken will, wird durch ein Kreuzeszeichen verscheucht. Den fast erkrankten Robert pflegt Bellarda, eine Königstochter in der Lombardei, auf ihrem Schlofs und

sucht ihn wie Venus zu bestricken; aber er entwindet sich, ein anderer Tannhäuser im Pilgerkleid, durch den Anblick eines Christusbildes gestählt, ihren Armen. Nach diesen Versuchungen gelangt er zum heiligen Vater und zum Eremiten, der wie bei Schwab in Montalto wohnt; alles andere wie im Volksbuche.

Der Gesang von der „Bufse“ wiederholt Roberts Kampf um den Hundeknochen an der Tafel des Kaisers Konstantin. Während Robert sich auf seinem dürftigen Lager ausruht, erfährt er aus dem Gespräch der Diener von der seit einem Überfall in der Normandie stumm gewordenen Prinzessin. Er sieht sie zuerst auf dem Gang zur Messe; ihr Anblick erinnert ihn täglich an das ihr zugefügte Leid. So dauert die Bufse sieben Jahre. Mit dem nächsten Abschnitt setzt das Nebenbuhlermotiv ein. Die Werbung des Seneschalls Fulko — der Name stammt wohl auch aus Raupach — führt wie in den Dramen zu lebhaften Erörterungen zwischen ihm und dem Kaiser. Da er den Herrscher in frecher Weise mit den Worten verhöhnt:

„Wollt ihr durchaus nur Gleich mit Gleich verbinden,
Wird euch zuletzt der stumme Narr noch Recht;
Denn könnt ihr nicht auf fürstlich Blut mehr zählen,
So müsset ihr wohl Stumm mit Stumm vermählen —“

wird er auf seine Besitzungen in Kalabrien verbannt, wo er sich mit dem sarazenischen Kalifen Omar zu einem Angriff auf Rom verbindet. Mit zu grofser Ausführlichkeit werden im 10. und 11. Gesang die sämtlichen drei Kämpfe mit den Heiden und Roberts Hilfeleistung geschildert; neu sind die Einzelkämpfe mit Turlan, Sal und Ben-Karb. Die Lanzenstichprobe schlägt der Ritter Rufin vor. Ähnlich wie bei Raupach giebt sich der Seneschall als Retter Roms zu erkennen, indem er in der Versammlung offen das Visier niederschlägt und erklärt, dafs er sich zwar anfangs mit den Sarazenen verbunden hätte, dann aber reuevoll in der Verkleidung des weifsen Ritters seinem Vaterland gedient habe. Der letzte Gesang ist vollends ganz religiös gestaltet. Robert wendet sich nach seiner Entsühnung allein ohne Aweline seiner Heimat zu und kehrt erst auf dreimalige Weisung eines Engels

nach Rom zurück, wo die Vermählung, der Fulko in Mönchsverkleidung heimlich beiwohnt, stattfindet. Auf der Heimreise findet Robert Bellarda als — Nonne wieder. Fulko landet mit einem Heer in der Normandie, wird aber von Robert im Zweikampf besiegt (im Volksbuch erfolgt dieser Angriff auf Rom).

Diese stofflichen Erweiterungen verändern den Grundstock der Sage in keiner Weise, sondern fügen sich, mit einer gewissen Kongenialität erfunden, dem gegebenen Rahmen passend ein. Sie beziehen sich hauptsächlich auf den normannischen, von Uhland geschätzten Teil der Sage. Mit Glück hat Victor von Straufs versucht, Roberts Charakterwandlung glaubhafter erscheinen zu lassen, als es seine Vorgänger vermochten. Kamen diese über die Begründung des Volksbuches, die Verkündigung des Ursprungs, nicht hinaus, so verwendet er drei mächtige Motive: Besiegung im Kampf durch einen Vertreter des Grals, Einflufs einer reinen Frauenseele und Enthüllung übernatürlicher Abkunft.

Wenn auch das Epos vom Standpunkt der dichterischen Anlage Anerkennung verdient, und zwar eine gröfsere, als ihr meistens zu teil wird, so mufs doch betont werden, dafs die Ausführung bei weitem nicht mit dem Fluge der Phantasie Schritt hält. Es fehlt an Anschaulichkeit und Kraft der Darstellung sowie am Fortschritt der Handlung; dafür macht sich eine religiös-erbauliche Beredsamkeit geltend, die in breite Ausführlichkeit ausartet. Daher das lange Verweilen nicht blofs bei lehrhaften Erörterungen, die die strenge Rechtgläubigkeit des Verfassers fortgesetzt bekunden, sondern auch bei der Wiedergabe aller alten und neuen Motive. Die Sprache ist übertrieben einfach und schmucklos. Die Stanzen sind zwar flüssig, aber entbehren mit ihren gangbaren Reimen und vielen Flickversen des Schmelzes einer gewissen prunkhaften Form, die ihnen zukommt.

VII.

Prosadarstellungen.

Die frühste Prosadarstellung der Sage in deutscher Sprache, die noch etwas vor Meyerbeers Oper erschien, ist die von R. O. Spazier (Altenglische Sagen und Märchen nach alten Volksbüchern, herausgegeben von W. J. Thoms. Deutsch und mit Zusätzen, Braunschweig 1830, I, 1—172). Es ist eine Übersetzung des englischen Volksbuches von Wynkyn de Worde etwa aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, welches wiederum aus dem französischen Volksbuch hervorgegangen ist und von Thoms 1827 neu herausgegeben wurde. Die wichtigsten Prosabearbeitungen erschienen erst auf Grund der französischen Quelle, als Meyerbeers Oper ihren Triumphzug über Deutschlands Bühnen hielt und dadurch das Interesse an der ursprünglichen Sage wachgerufen wurde. Der künstlerische Wert sämtlicher Prosafassungen ist im Vergleich zu den poetischen naturgemäfs ein sehr geringer; denn es erforderte nicht viel Begabung, die französische Vorlage in deutscher Form wiederzugeben. Aber ihre Bedeutung liegt darin, dafs sie die Träger einer weiten Verbreitung des Stoffes bis in die untersten Schichten der Bevölkerung geworden sind. Die Häufigkeit und Billigkeit der Ausgaben und der einfachschmucklose, leichtverständliche Stil waren der Massenverbreitung förderlich.

Ziemlich gleichzeitig unternahmen Gustav Schwab und Eduard von Bülow eine Prosabearbeitung. Jener veröffentlichte 1836 das „Buch der schönsten Geschichten und

Sagen für Alt und Jung wiedererzählt“, wo unsere Sage (I, No. 6) nach dem schon erwähnten Volksbuch (Limoges ohne Jahr) und mit Vergleichung der Übersetzung von Spazier erschien. Seit der 13. Auflage ist das oft aufgelegte Buch von G. L. Klee einer schonenden Durchsicht unterzogen worden und trägt jetzt den Titel „Fünfzehn deutsche Volksbücher für Jung und Alt wiedererzählt“. Nicht ohne Berechtigung hebt Schwab in der Einleitung hervor, dafs ein unverdorbener Geschmack nach den zahlreichen Überarbeitungen der alten Sagen durch die Kunstdichtung gerne zu der schlichten Form der Volksgeschichten zurückkehre. Genaue Wiedergabe des volkstümlichen Textes nach Inhalt und Form, jedoch ohne kritische Sichtung, mit Ausscheidung des Überflüssigen und Fortlassung sexueller Dinge war der Grundsatz der Überarbeitung, der man von diesem Standpunkt aus das Urteil nicht versagen kann, dafs sie gelungen sei.

Eduard von Bülow brachte unsere Sage im vierten Bande seines von Tieck eingeleiteten „Novellenbuches“ (Leipzig 1836, No. 10) und zwar nach einem französischen Volksbuch (Troyes 1715) mit vollständigem Text. Bibliographisch verzeichnet er die ältesten Drucke von 1496 und 1497, die Ausgabe der „Bibliothèque bleue“, die Moralité, das englische Volksbuch nach Thoms, Sir Gowther nach Utterson, sowie die Oper von „M. Beer“ und auch Schwabs Volksbuch. Bülow übersetzt, ohne überall den Worten des Originals treu zu bleiben, wo es der veraltete Stil nicht erlaubte; im ganzen ist der schlichte Volkston noch beibehalten.

Dann gab Adalbert Keller in den „Altfranzösischen Sagen“ (Tübingen II. Bd. 1840, No. 2) nach dem inzwischen erschienenen Versroman (ed. Trébutien 1837) eine Prosadarstellung. Diese stellt also die ältere Fassung mit asketischem Schlufs aus dem 13. Jahrhundert dar.

Zeitlich nicht ganz bestimmbar ist die ebenfalls im Volkston gehaltene Übersetzung von O. Marbach in dessen „Deutschen Volksbüchern“ (Leipzig ohne Jahr, No. 26, etwa vor 1842). Auch in den Reutlinger Volksbüchern ist der Robert erschienen; Breul verzeichnet einen Druck von 1844. Bei beiden letztgenannten Büchern fehlt über das etwaige fran-

zösische Original eine Angabe. Von allen erwähnten Prosabearbeitungen ist die Schwabs die verbreitetste geworden.[1])

Hieran schliefsen sich zwei nicht mehr als Volksbücher, sondern als Romane zu bezeichnende Bearbeitungen. In Leitomischl erschien 1865 „Robert, genannt der Teufel. Erzählung aus dem 8. Jahrhundert" (12°, 111 S.). Die Geschichte fufst auf Raupachs Drama. Die äufsere Form, urteilt Breul, ist so ungeschickt wie möglich, die gewählte Einkleidung später mehrfach aufser acht gelassen, einzelne Partien wörtlich, andere mit nur sehr geringen Änderungen übernommen, viele eigene unnötige Zusätze schwellen das Ganze unverhältnismäfsig auf, die naive und warmherzige Darstellung fehlt ganz. Ob der beim Verleger vergriffene Kolportageroman „Robert der Teufel oder das Gespenst einer Millionenstadt" von Ad. Söndermann (Dresden bei Ad. Wolf 1885, vgl. Ges. Verlagskatalog) zur Sage gehört, bleibe dahin gestellt.

---

[1]) Bibliographisch seien noch aus Engels Faustschriften zwei Darstellungen (unter No. 2435 und 2438) erwähnt: J. Collin de Plancy, Satanalien oder Legenden vom Teufel und seinen Dämonen etc. Nach dem Französischen von H. Haufs, Weimar 1856 (B. Fr. Vogt) S. 11—47 Robert der Teufel (vergriffen); Die deutschen Volksbücher in neuer Bearbeitung von Dr. Sperzius. III. Robert der Teufel. Neu-Ruppin (Oehmigke und Riemschneider) 1865 (vergriffen).

VIII.

Schluſs.

Wir haben im einzelnen gesehen, wie sich die Erneuerer des Robertstoffes das Ethische und Ästhetisehe desselben angeeignet haben. Schwab, Holtei und Raupach behielten als Protestanten die legendarischen Motive und die katholisch-kirchliche Auffassung ohne Bedenken bei, drängten sie aber in keiner Weise in den Vordergrund. Das Poetische fesselte sie wahrscheinlich mehr an den Stoff als die kirchliche Lehre von der Buſse. Nur Victor von Strauſs, ebenfalls Protestant, machte die orthodoxe Moral zur Hauptsache. Dagegen arbeiteten Scribe und Meyerbeer die Sage so sehr um, daſs alles, was eine protestantisch-liberale Auffassung verletzen konnte, daraus entfernt wurde. Sie kamen zwar dadurch dem modernen Empfinden am nächsten, aber auf Kosten des Poetischen; denn sie zerstörten die alte Sage gänzlich und ersetzten sie durch nichts ihr Kongeniales. Die vier deutschen Dichter behandelten die Sage auch nach dem dichterischen Inhalt im ganzen treu der Überlieferung, Raupach noch am selbständigsten. Sie gossen den Stoff in bestimmte epische oder dramatische Kunstformen um und legten ihre nicht sehr stark ausgeprägte, hauptsächlich am Stil bemerkbare Individualität hinein. Im ganzen stellen Schwab und Holtei noch eine einfachere Form des romantischen Geistes dar, Raupach und namentlich Scribe-Meyerbeer schon eine fortgeschrittenere und geschraubtere. Victor von Strauſs erscheint als Spätling. Allein keiner hat ein Werk von bedeutendem oder bleibendem Wert geschaffen. Das Interesse an der Sage ist mittelbar durch die Oper fast mehr gefördert worden als durch die weniger bekannten Epen

und Dramen. Überhaupt scheint, wie Wagners Musikdramen beweisen, in der neueren Zeit die Opernform den alten Sagenstoffen zu gröſserem Erfolge zu verhelfen als das dichterische Gewand allein.

Ob die Robertsage noch für die gegenwärtige Litteratur ein dankenswerter Stoff wäre, ist natürlich schwer zu sagen. Doch möchte man sie nicht für so ganz abgethan halten, da die Renaissance der mittelalterlichen Stoffwelt noch lange nicht abgeschlossen ist. Man könnte sich die Sage sehr wohl als duftiges Epyllion oder als Märchenoper à la Humperdinck denken. Den Opernerfolg eines dem „Robertmärchen“ in einigen Grundzügen immerhin ähnlichen Stoffes zeigt Siegfried Wagners „Bärenhäuter“, wo der mit dem Satan verbundene Hans Kraft in ruſsiger Bärenhülle die Liebe der Bürgermeisterstochter gewinnt. Vielleicht wäre auch eine dramatische oder musikdramatische Behandlung nicht aussichtslos, wobei auf Roberts Charakterentwicklung das Schwergewicht zu legen wäre. Wir müſsten etwa zuerst die elementare Kraft eines Menschen sehen, der im Bewuſstsein seiner Überlegenheit über Recht und Gesetz hinausgeht; dann müſste die Vernichtung dieses Herrgottsbewuſstseins erfolgen, vielleicht mit Verwendung des Motivs vom übernatürlichen Ursprung des Helden oder mit Verwertung der von Victor von Strauſs gegebenen Darstellung. Der Schluſs könnte auch mit dem Untergang des Helden tragisch ausklingen, wenn nicht gerade die Entsühnung besonders betont werden soll. Für die Ausführung im einzelnen bietet die Sage eine Fülle von wirksamen Motiven; nur wäre das Heil nicht in der Anhäufung vieler, sondern in der Auswahl weniger besonders dankbarer Motive zu suchen. Wie dem auch sei, in der Hand des schaffenden Künstlers sind die alten Sagen groſser Umwandlungen fähig.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XV.

Rameaus Neffe.

Studien und Untersuchungen zur Einführung in Goethes Übersetzung des Diderotschen Dialogs

von

Dr. Rudolf Schlösser,
Privatdozenten an der Universität Jena.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1900.

Rameaus Neffe.

Studien und Untersuchungen

zur Einführung in Goethes Übersetzung des Diderotschen Dialogs

von

Dr. Rudolf Schlösser,
Privatdozenten an der Universität Jena.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1900.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Herrn Geh. Medizinalrat

Professor Dr. Bernhard Riedel

in Verehrung und Dankbarkeit

der Verfasser.

Vorwort.

Wie die folgenden Studien und Untersuchungen im engsten Zusammenhang stehen mit des Verfassers Herausgeberthätigkeit am 45. Bande der weimarischen Goethe-Ausgabe, so möchten sie auch gern als Einleitung zu eben diesem Bande gelten. Allerdings sind sie über den Umfang einer solchen im Laufe der Zeit nicht unwesentlich hinausgewachsen, was sich aber leicht daraus erklärt, dafs neben Goethes Übersetzung des „Neveu de Rameau“ auch Diderots Original eine eingehende Würdigung verlangte. Zu viel hoffe ich nicht geboten zu haben: ein Werk, zu dessen Verfasser Goethe in einem so eigenartigen Verhältnis stand, an dessen Verdeutschung und Erklärung er nach seinem eigenen Ausspruch mit ganzer Seele beteiligt war, darf wohl auf sorgsame Beachtung von seiten der Nachwelt Anspruch erheben, und nur um so mehr, wenn die Zeitgenossenschaft Goethes ohne tieferes Verständnis daran vorübergegangen ist.

Von deutschen Arbeiten zur Würdigung des Goetheschen „Rameau“ lagen zwei vor, die ich mit Dank benutzen konnte: erstens eine kleine Skizze Geigers über Goethes Übersetzung im dritten Bande des Goethe-Jahrbuchs, und zweitens Düntzers Ausgabe des Werkes in Kürschners deutscher Nationallitteratur, welche freilich in Einleitung und Anmerkungen neben Gutem und Förderlichem auch manches Veraltete und Schiefe enthält. In stärkerem Mafse bin ich der französischen Forschung verpflichtet, namentlich den neueren Herausgebern von Diderots Dialog, Isambert, Tourneux und Monval, sowie dessen Helfer Thoinan; konnte ich auch in den Ergebnissen nicht allerwärts

mit ihnen übereinstimmen, so war doch das Material, das sie mir an die Hand gaben, unschätzbar. Auch denen, die meine Arbeit unmittelbar gefördert haben, sei hier mein herzlichster Dank ausgesprochen. Das Material zur ersten Hälfte von Kapitel VI (Fehler und Irrtümer Goethes) hat vor der endgültigen Ausarbeitung meinem Bruder Dr. Paul Schlösser in Elberfeld zur Begutachtung vorgelegen, dem ich für mehrfache Winke verpflichtet bin; eine Anzahl von Einzelheiten verschiedener Art verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Prof. Albert Leitzmann hierselbst, der mir auch, gleich dem Herausgeber dieser Sammlung, bei Lesung der Korrekturen behilflich gewesen ist. Durch bereitwillige Auskünfte haben mich ferner die Herren Geh. Hofrat Ruland in Weimar und Prof. Georges in Gotha unterstützt; den Einblick in die Ausleihbücher der Weimarer Bibliothek verdanke ich Herrn Geh. Hofrat von Bojanowski, wie mich denn auch sonst die Weimarer und nicht minder die Gothaer Bibliothek aufs freundlichste gefördert haben. Das Gleiche gilt vom Goethe- und Schiller-Archiv und seinem Leiter Herrn Geh. Hofrat Suphan. Vielfach verpflichtet bin ich auch den beiden Helfern an meiner Rameau-Ausgabe, Professor Bernhard Seuffert in Graz und Dr. Julius Wahle in Weimar.

Auf einen kleinen Mifsstand in meinem Buche bin ich leider erst im letzten Augenblicke aufmerksam geworden: die Ausgabe des „Neveu de Rameau“ von Tourneux (1884), die ich meinen Citaten glaubte zu Grunde legen zu müssen, ist nur in 500 Exemplaren gedruckt; davon sind 150 Luxusexemplare und die übrigen so gut wie vergriffen, denn das von mir 1899 erworbene trägt die Nummer 475. Da das Buch auf deutschen Bibliotheken selten ist, kann es also wohl als schwer zugänglich bezeichnet werden, und meine Angaben würden kaum einer Kontrolle unterstehen, wenn nicht ein glücklicher Zufall es gewollt hätte, dafs die Seitenzahlen der Monvalschen Ausgabe (1891) wenigstens ungefähr zu den Tourneuxschen stimmten. Ich möchte daher nicht versäumen, auf diesen Umstand hinzuweisen. — Von ärgerlichen Druckfehlern ist mir nur aufgefallen S. 19, Z. 12, wo statt „je suis“ zu lesen ist: „je sais“; kleinere Versehen, als ungenaue Ac-

centuierungen oder leichte Verschreibungen von Namen, wird der Leser leicht selbst verbessern können. Zu beachten bitte ich ferner noch, dafs die Anmerkungen neben Quellennachweisen öfters auch Ergänzungen und Berichtigungen bieten.

Einen Anhang über Brachvogels Trauerspiel „Narcifs“ und Jules Janins Fortsetzung des „Neveu de Rameau“, die den Titel „La fin d'un monde et du Neveu de Rameau“ führt, habe ich geglaubt unterdrücken zu sollen, um den Rahmen meines Buches nicht weiter als notwendig zu ziehen.

Jena, im August 1900.

Rudolf Schlösser.

Inhalt.

		Seite
I.	Die Textgeschichte des Diderotschen Dialogs	1
II.	Die Datierung des Diderotschen Dialogs	11
III.	Die Bedeutung des Diderotschen Dialogs	30
IV.	Goethe und Diderot bis 1804	75
V.	Die Entstehung der Goetheschen Übersetzung	107
VI.	Goethes Übersetzung	125
	1. Die Abweichungen der Übersetzung vom Original	128
	A. Fehler und Unrichtigkeiten	128
	B. Lücken	145
	2. Die Kunstmittel der Übersetzung	152
VII.	Goethes Anmerkungen	184
VIII.	Die Aufnahme der Übersetzung	215
IX.	„Nachträgliches zu Rameaus Neffe“	235
X.	Anhang: Fortlaufende Erläuterungen zu Goethes Übersetzung	259
	Anmerkungen	275

I.

Die Textgeschichte des Diderotschen Dialogs.

Es wäre wohl keine leichte Aufgabe, ein zweites hervorragendes Schriftwerk aus neuerer Zeit aufzutreiben, an dem der alte, fast abgedroschene Spruch „Habent sua fata libelli“ in gleichem Maſse zur Wahrheit geworden wäre wie an Diderots dialogischer Satire „Le Neveu de Rameau“. Das eigenartige Werk wurde, wie wir unten des näheren nachzuweisen gedenken, 1761 verfaſst, mit frischer Lust und Liebe zur Sache wie alles, was Diderot schrieb, und daſs diese Neigung des Verfassers zu seinem geistvollen Produkte keine bloſs vorübergehende war, bezeugt der Umstand, daſs er es aller Wahrscheinlichkeit nach mehrmals wieder vornahm, das letzte Mal 14 oder 15 Jahre nach seiner Entstehung, bei Diderots unmittelbarer, im Banne des Augenblicks stehender Schaffensweise ein seltener Fall. Aber wir mögen in Diderots Briefen oder in den Mitteilungen seiner nächsten Freunde forschen, so viel wir wollen, den „Neveu de Rameau“ finden wir nirgends erwähnt. Der Schleier des tiefsten Geheimnisses ruhte über seiner Existenz, und man möchte fast fragen, ob ihn zu Lebzeiten des Verfassers überhaupt jemand gekannt habe. Daſs Diderot seine hervorragendsten Werke jahrelang zurückhielt und nur handschriftlich im engsten Freundeskreise umgehen lieſs, war zwar nichts Ungewöhnliches; so ängstlich aber wie der „Rameau“ wurde doch kein anderes seiner Manuskripte gehütet. Allerdings hatte Diderot zu solcher Vorsicht allen Anlaſs: die Satire strotzte von den schärfsten persönlichen Angriffen, die sich zum Teil gegen einfluſsreiche Männer richteten, und

mit tötlicher Sicherheit hätte sie, sobald sie bekannt wurde, dem Verfasser zu einem unfreiwilligen Logis in der Bastille verholfen; war doch Diderots Freund und Verbündeter, der Abbé Morellet, dessen „Préface de la Comédie des Philosophes“ 1760 ihre satirischen Pfeile auf die gleichen Ziele gerichtet hatte wie der „Neveu de Rameau“, diesem Schicksal nicht entgangen. Zudem hätte es nur thörichter oder böswilliger Auslegung bedurft, um Diderot noch ganz andrer Dinge als der bloſsen Beleidigung zu bezichtigen, und an Anklägern gegen den verhaſsten Hauptverfasser der Encyklopädie hätte es gewiſs nicht gefehlt. Wenigstens für die ersten zehn Jahre nach der Abfassung des Dialogs kommt endlich noch in Betracht, daſs Diderot sich scheuen mochte, ein nicht gerade schmeichelhaftes Porträt an die Öffentlichkeit zu stellen, solange der Unglückliche, der ihm zum Modell gedient, noch unter den Lebenden weilte. So blieb denn der „Neffe Rameaus“ still in Diderots Pult liegen und erwartete seine Zeit.

Wohin nach des Verfassers Tode, 1784, die Originalhandschrift geriet, läſst sich nicht ermitteln. Dagegen steht fest, daſs damals mehrere Abschriften vorhanden waren. Eine davon gelangte mit Diderots Bibliothek und seinem handschriftlichen Nachlaſs nach St. Petersburg in die Eremitage, eine andere verblieb im Besitze seiner Tochter, Frau Vandeul, eine dritte besaſs Naigeon, des Verfassers treu ergebener jüngerer Freund. Dieser ist auch der Einzige, der noch im Verlauf des 18. Jahrhunderts wenigstens den Titel des Werkes nennt; es geschieht dies in seinen Erinnerungen an Diderot, welche 1795 beendet, aber allerdings erst 1821 gedruckt worden sind. Trotzdem Naigeon hier die Vortrefflichkeit und Eigenart der Satire zu rühmen weiſs, hat er sie in seine fünfzehnbändige Diderot-Ausgabe von 1798 nicht aufgenommen; auch unter den Diderot-Manuskripten seines Nachlasses, die seine Schwester 1816 der Frau Vandeul anbot, wird der „Neveu de Rameau“ merkwürdigerweise nicht erwähnt.

Auf eigentümlichen Umwegen, die wir später im einzelnen zu verfolgen haben werden, kam um Ende 1804 eine Abschrift des Petersburger Manuskripts nach Weimar und in Goethes Hände, der darnach seine bekannte Übersetzung anfertigte.

Sie erschien 1805 bei Göschen in Leipzig, fand aber weder in Deutschland noch in Frankreich besondere Beachtung. Die Handschrift des Urtextes verblieb nicht in Goethes Besitz, der von Göschen geplante Abdruck unterblieb, und vom „Rameau“ war für lange Zeit die Rede nicht mehr.

Erst 1819 wurde er wieder erwähnt, als ein Deutscher namens Depping im Supplementband zu der sechsbändigen Belinschen Ausgabe von Diderots Werken (Paris 1818) eine biographische und kritische Studie über den Verfasser veröffentlichte. Der Schlufs dieser Arbeit kam auf den Dialog zu sprechen, der nur aus Goethes Übersetzung bekannt sei und dessen Original man vergebens gesucht habe. Depping gab eine Inhaltsangabe und versuchte mit eben so viel Gewissenhaftigkeit wie Glück zwei kleinere Stellen ins Französische zurückzuübersetzen.

In seine Fufsspuren traten 1821 zwei junge französische Edelleute, der Vicomte Xavier de Saur und der Comte Léonce de Saint-Geniès. Ohne ihre Quelle anzugeben, also mit der offenkundigen Absicht, ihr Werk für Diderots Original auszugeben, veröffentlichten sie im November dieses Jahres bei Delaunay in Paris eine höchst unsaubere und gänzlich willkürliche Rückübersetzung des Goetheschen Textes unter dem Titel: „Le Neveu de Rameau, Dialogue. Ouvrage posthume et inédit par Diderot.“ Die kecke Täuschung schien gelingen zu wollen: Merville zeigte das Buch in der „Abeille“ (1822, S. 18) mit grofser Anerkennung an, und nicht minder günstig urteilte der „Miroir“ vom 5. Februar 1822, der in der Saur-Genièsschen Arbeit nicht nur Diderots Geist, sondern auch seinen Stil wiederzuerkennen glaubte.

Kurz vor Erscheinen des Buches, im Oktober 1821, hatte inzwischen der Buchhändler Brière den Prospekt einer neuen, vollständigen Ausgabe von Diderots Werken veröffentlicht. Nach seiner späteren Angabe hätte er schon damals darauf hingewiesen, dafs die Handschrift des „Neveu de Rameau“ in seinen Händen sei, aber die Durchsicht des Prospektes bestätigt diese seine Behauptung nicht. Nach Aufzählung der Werke, welche die zwanzig Bände der neuen Ausgabe füllen sollen, folgt daselbst zwar eine „Liste des manuscrits de

Diderot", die an erster Stelle den „Neveu de Rameau" nennt; aber es wird bei diesem Titel nur bemerkt: „roman célèbre en Allemagne, où il a été traduit par Goethe, et dont le manuscrit n'a point encore été publié en français." Wir dürfen daraus um so weniger schliefsen, dafs Brière die Handschrift damals wirklich schon zur Verfügung hatte und abzudrucken beabsichtigte, als er auch andere Werke seiner Liste weder besafs noch je zum Abdruck gebracht hat. Dazu stimmt, dafs Brière mit Diderots Tochter, Madame Vandeul, durch die er ohne Zweifel den „Rameau" erst aus eigener Anschauung kennen lernte, aller Wahrscheinlichkeit nach erst im Sommer 1822 in Verbindung trat. Ihre Abschrift war es, nach welcher er unter Mitwirkung seines litterarischen Beirats Hippolyte Walferdin den Dialog 1823 in einem Ergänzungsbande zu seiner Ausgabe mit der falschen Jahreszahl 1821 herausgab.

Dieser Veröffentlichung sahen die Herren Saur und Saint-Geniès begreiflicherweise nicht ohne Besorgnis entgegen. Nach Brières späterer Behauptung hätte Saur ihn schon kurz nach Erscheinen seines Prospektes von 1821 gebeten, die Veröffentlichung des „Rameau" auf den Schlufs seiner Ausgabe zu verschieben, um die Saur-Genièssche Rückübersetzung nicht zu entwerten; das ist nach dem soeben über diesen Prospekt Bemerkten nicht wohl möglich, irgend etwas Wahres mufs aber doch dahinterstecken, da Saur die Behauptung schweigend hingenommen hat. Sicher ist jedenfalls, dafs Saur 1823, unmittelbar vor Erscheinen der Brièreschen Ausgabe, sich gegen den Verleger wenig schön benahm. Er erbat sich die Bogen des „Rameau" unter dem Vorwande, sie mit seinem Texte vergleichen zu wollen, noch während des Druckes, benutzte aber die so gewonnene Kenntnis dazu, um gemeinsam mit seinem Freunde Saint-Geniès im „Courrier des Spectacles" vom 13. und der „Sphinx" vom 26. Juni eine Erklärung zu veröffentlichen, die darauf ausging, Brières Text noch vor seinem Erscheinen in Mifskredit zu bringen. Unfähig, ihren eigenen Betrug länger zu verhehlen, behaupteten die beiden jungen Leute leichtfertig und böswillig, auch Brières Text sei nichts anderes als eine obenein minderwertige Rückübersetzung des Goetheschen, jeden Beweis für die Originalität sei der Heraus-

geber schuldig geblieben. Diderots Urtext sei überhaupt nicht mehr vorhanden: nachdem Goethe ihn übersetzt, habe ihn vor einigen Jahren eine bigotte Dame in Deutschland den Flammen übergeben. Diese frech erlogene Behauptung zeigt so recht, was man von der Aufrichtigkeit der Herren Saur und Saint-Geniès zu halten hat. Aber wenigstens in einem Punkte behielten sie doch gegen Brière Recht: ihr Vorwurf, dafs dieser die 32 Seiten seiner Einleitung aus ihrer Übersetzung von Goethes Anmerkungen zum „Rameau“ (Des hommes célèbres de France, 1823) einfach entlehnt habe, war nicht zu widerlegen.

Brières Antwort auf diesen Angriff liefs nicht lange auf sich warten: sie erschien am 28. Juni in der „Sphinx“, am 29. in anderer Fassung im „Courrier des Spectacles“. Obwohl Brière in einer Note zu seiner Einleitung die Rückübersetzung der beiden jungen Edelleute gelobt hatte, erklärte er jetzt in der „Sphinx“ ihre Arbeit für grundschlecht; sein Plagiat suchte er damit zu entschuldigen, dafs seine Einleitung nicht so sehr Saur und Saint-Geniès als vielmehr Goethe entlehnt sei. Im übrigen berief er sich auf seinen zweifelhaften Prospekt von 1821 und wies auf den merkwürdigen Unterschied zwischen den Umfang seines und des Saurschen Textes hin, nicht mit Unrecht, denn die Rückübersetzung der beiden Edelleute strotzt von willkürlichen Erweiterungen. Schliefslich gab er die bestimmte Erklärung ab, dafs er das Manuskript des Diderotschen „Rameau“, der 1760 verfafst sei, von Frau Vandeul erhalten habe; es sei ein Quartheft in blauem Karton. Die Erklärung im „Courrier des Spectacles“ lief in der Hauptsache auf das Gleiche hinaus, nur dafs sie noch Saurs Versuch, die Brièresche Ausgabe hintanzuhalten, und sein unsauberes Verfahren mit den entliehenen Druckbogen erwähnte.

Am 3. August erwiderten Saur und Saint-Geniès hierauf in einem Blatte, das den ominösen Namen „Le Corsaire“ führte. So vage Angaben, behaupteten sie, vermöchten ihre Zweifel nicht zu beseitigen. Wie leicht sei es möglich, dafs Frau Vandeul selbst einer Täuschung zum Opfer gefallen sei! Soviel stehe jedenfalls fest: der Text Brières sei die Übersetzung eines Stümpers, der die landläufigsten französischen Sprachregeln

nicht inne habe und sich die greulichsten Stilfehler zu Schulden kommen lasse. Es werden auch einige Beispiele hierfür angeführt — schade nur, dafs nicht ein einziges darunter ist, dessen Herkunft von Diderot heute auch nur dem geringsten Zweifel unterläge!

Hierdurch gereizt, äufserte sich Brière am 10., ebenfalls im „Corsaire", noch heftiger und bestimmter als zuvor. Um die Echtheit seiner Handschrift darzuthun, behauptete er jetzt, auf dem Manuskript befinde sich eine eigenhändige Note Diderots vom 20. Januar 1760. Die Angabe ist ohne Frage unrichtig, denn die Vandeulsche Abschrift giebt, wie alle übrigen, einen Text wieder, der nicht vor 1775 abgeschlossen sein kann; man hat also nur die Wahl zwischen einer groben Unwahrheit Brières oder einer nicht minder groben Verlesung — 1760 statt 1780. Geschickter wies Brière die albernen Einwände der Gegner gegen seinen Text zurück; ob es freilich taktvoll von ihm war, dabei auf die lächerliche Rolle anzuspielen, die Saur 1816 in einem Ehescheidungs-Prozefs gespielt hatte, steht auf einem andern Blatt.

Am Schlusse seiner Erklärung drohte Brière seinen Feinden mit einem „coup de foudre", der sie über kurz oder lang treffen werde; er hatte thatsächlich bereits den Jupiter angefleht, der ihn schleudern sollte: am 27. Juli war ein Brief von ihm an Goethe abgegangen, dem als Belegstücke nicht nur Brières inzwischen erschienene Ausgabe samt derjenigen von Saur beigegeben war, sondern auch die Nummer der „Sphinx" oder des „Courrier des Spectacles", in welcher die Rückübersetzer den Originaltext so leichtfertig für ein minderwertiges Machwerk erklärt hatten; ja, sogar der berühmte Prospekt von 1821 fehlte nicht. Mit sehr beweglichen und nicht minder gewandten Worten rief Brière das Urteil des einzig zuständigen Richters an, und er that keine Fehlbitte: ein Schreiben Goethes vom 16. Oktober 1823 bestätigte nachdrücklich die Echtheit seines Textes. In seiner Siegesfreude liefs Brière den versprochenen „coup de foudre" gleich dreimal hintereinander los: am 29. Oktober in der „Pandore", am 3. November im „Corsaire" und am 8. November in der „Bibliographie de la France". Saur und Saint-Geniès blieb nichts

übrig als zu verstummen; der erstere erkannte im November 1825 dem Grafen Reinhard gegenüber ausdrücklich an, daſs die Ausgabe des „Neveu de Rameau", für welche, wie er sich ausdrückt, Brière Goethes Zeugnis erschlichen habe, dem Original gemäſs sei.

Goethes günstiges Urteil war jedenfalls insofern berechtigt, als der Brièresche Text in der That auf einer recht guten Handschrift beruht. Es wäre wohl der Mühe wert, zu wissen, wie diese beschaffen war und wo sie geblieben ist; leider läſst sich aber darüber nur wenig ermitteln. Brière ist in hohem Alter, 1875, von Motheau deswegen befragt worden; er behauptete, die Handschrift habe an zahlreichen Stellen Besserungen von Diderots Hand aufgewiesen; erhalten sei sie nicht, da man sie zum Zwecke des Druckes zerstückelt habe. Beides ist unwahrscheinlich, das eine, weil Brière in seinem Kampfe gegen Saur und Saint-Geniès gewiſs nicht versäumt haben würde, sich auf eigenhändige Verbesserungen Diderots zu berufen, das andere, weil Brière selbst am 29. Juni 1823, also zu einer Zeit, wo der Druck seiner Ausgabe so gut wie beendet war, im „Courrier des Spectacles" erklärt hat, die Handschrift befinde sich in den Händen der Frau Vandeul. Diese ist 7 oder 8 Monate später gestorben, und was aus ihren Manuskripten geworden ist, ist unbekannt.

Leider sind die beiden Herausgeber der Handschrift, Brière und Walferdin, mit der Überlieferung nicht gerade säuberlich umgegangen, was um so mehr zu bedauern ist, als man länger als vierzig Jahre einzig auf ihre Ausgabe angewiesen war. Eine beträchtliche Anzahl nicht ganz anständiger Stellen sind in ihrem Texte unterdrückt worden, gewiſs nicht nur der amtlichen Zensur zu liebe, die sie bei Saur und Saint-Geniès hatte durchschlüpfen lassen, sondern in erster Linie zweifellos dank der einfältigen Prüderie Brières und Walferdins. Auch wollte es den beiden nicht in den Sinn, daſs der Held des Dialogs wirklich ein Neffe Rameaus gewesen sei: sie haben infolgedessen die Worte „oncle" und „neveu" nach Möglichkeit durch „maître" und „élève" ersetzt oder doch durch besonderen Druck als verdächtig gekennzeichnet. Auch an Verlesungen der Handschrift und Druckfehlern ist kein Mangel. Das Merk-

würdigste ist aber, dafs sie öfters an schwierigen Stellen nicht etwa Goethes Übersetzung, sondern deren fragwürdige Rückübertragung durch Saur und Saint-Geniès zu Rate zogen. Diese waren unter anderem mit Citaten und Eigennamen auf das willkürlichste umgesprungen; Brière aber und Walferdin müssen in schwer begreiflicher Überschätzung ihrer Gegner diese Abweichungen für besonders tief begründet gehalten haben, denn sie haben sie mehrfach angenommen und dadurch ihrerseits wieder Goethe verleitet, in der letzten eigenhändigen Ausgabe seiner Übersetzung (1830) auf Grund der betreffenden Stellen ärgerliche Schlimmbesserungen vorzunehmen.

Den späteren Herausgebern des „Neveu de Rameau" blieb nichts anderes übrig, als ihren Ausgaben immer wieder den entstellten Text Brières zu Grunde zu legen, zu dessen Verbesserung es kein anderes Mittel gab als das sehr unsichere einer Vergleichung mit Goethe. Erst 1875 wurde dem anders. Der „Neveu de Rameau" war im fünften Bande von Assézats vorzüglicher Diderot-Ausgabe bereits im Druck begriffen, als der Herausgeber bei einem Antiquar eine Abschrift der Satire erstand, die anscheinend aus dem Nachlasse der Strafsburger Buchhändlerfirma Treuttel und Würtz stammte. Es handelt sich um ein Manuskript aus dem Ende des achtzehnten oder Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, dessen Schriftzüge deutschen Ursprung verraten; mit demjenigen, welches Goethe vorlag, ist es jedoch nicht identisch, da seine Lücken denen des deutschen Textes nicht entsprechen, wohl aber geht auch Assézats Abschrift ohne Zweifel mittelbar oder unmittelbar auf den Petersburger Text zurück. Leider konnte die Handschrift für den Druck Assézats nicht mehr so gründlich benutzt werden, wie es wünschenswert gewesen wäre, sodafs noch mancherlei Fehler stehen geblieben sind.

So war es denn ein dankenswertes Unternehmen, dafs Gustave Isambert 1883 auf Grund dieser Handschrift, die inzwischen in Maurice Tourneux' Besitz übergegangen war, eine neue Ausgabe veranstaltete. Tourneux nahm dazu in Petersburg eine Vergleichung mit dem dortigen Manuskript vor, das die auf Grund des Assézatschen angebrachten Verbesserungen durchaus bestätigte. Der „Rameau" der Eremitage, jetzt in

der kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg aufbewahrt, ist von einer schönen Pariser Hand des 18. Jahrhunderts geschrieben, wahrscheinlich von derjenigen Roland Girbals, des Lieblingskopisten Grimms und der Madame d'Epinay, der gelegentlich auch Diderot bediente. Daſs eine vom Verfasser selbst veranlaſste Kopie vorliegt, geht daraus hervor, daſs Diderot ein einzelnes ausgelassenes Wörtchen eigenhändig eingefügt hat. Der Band führt den Titel „Satire II"; als erste Satire betrachtet die Petersburger Sammlung die minder bedeutende Arbeit „A mon ami Naigeon, sur les mots de caractère". Auf dem Rücken des Einbands steht von verhältnismäſsig neuerer Hand: „Satire de Rameau".

Auf Grund des Isambertschen Textes und unter nochmaliger Heranziehung der Assézatschen Handschrift veröffentlichte Tourneux 1884 eine eigene Ausgabe. Da diese wohl unter den bisher gedruckten dem Petersburger Text am nächsten kommt, werden wir sie bei Vergleichung Goethes mit seinem Original in erster Linie zu benutzen haben.

Eine dritte Handschrift, weitaus die wertvollste von allen, wurde 1891 von Georges Monval aufgefunden und veröffentlicht. Der Herausgeber entdeckte bei einem Antiquar am Ex-quai des Théatins eine Sammlung von etwa 300 Bänden verschiedensten Formats voll Tragödien aller Art. Im 126. dieser Bände[1]) fand sich zwischen einer handschriftlichen lyrischen Tragödie „Alcide et Dejanire" (1785) und einer gedruckten englischen Abhandlung über Amerika (etwa 1793) ein sauberes, feines Manuskript des „Neveu de Rameau", das nach Angabe des Herausgebers von Diderot selbst herrührt und der Handschrift nach zwischen 1774 und 1777 niedergeschrieben sein muſs. Der Titel des Quartheftes — 34 Bogen zu 4 Seiten — lautet lediglich: „Satyre 2de". Es handelt sich um eine Reinschrift, die zum Zweck gröſserer Deutlichkeit und besserer Rechtschreibung von fremder Hand durchgegangen ist. Am Rande des ersten Blattes steht „Copié"; wir haben es also wohl mit der Grundlage der Petersburger und vielleicht

[1]) Der Band kann erst verhältnismäſsig spät zusammengestellt sein, da er an letzter Stelle einen Sitzungsbericht von 1847 und ein Programm von 1848 enthält.

auch der Vandeulschen Handschrift zu thun. Ob die Hand wirklich diejenige Diderots ist, vermag ich nicht zu entscheiden; dafs wir aber hier weitaus den besten und klarsten Text vor uns haben, leidet keinen Zweifel und spricht entschieden für die Echtheit und Ursprünglichkeit des Manuskripts. Dankenswerterweise hat der Herausgeber seine Vorlage buchstabengetreu abgedruckt. Die Lesarten des Tourneuxschen, teilweise auch des Brièreschen Druckes begleiten seinen Text und erhöhen noch den Wert der musterhaften Ausgabe. Erst seit sie vorliegt, können wir behaupten, einen ganz unzweifelhaft echten Text des Diderotschen Dialogs zu besitzen.

II.

Die Datierung des Diderotschen Dialogs.

Um Zweck und Bedeutung des Diderotschen Dialogs völlig zu verstehen, ist es notwendig, dafs wir uns zunächst darüber klar werden, in welche Zeit von Diderots Lebens- und Entwicklungsgang seine Entstehung fällt; mit dieser Frage aufs innigste verknüpft ist die zweite, noch wichtigere, ob der „Neveu de Rameau" in der Fassung, in der er uns überliefert ist, überhaupt für ein einheitliches Werk gelten kann.

Schon Goethe richtete auf diese beiden Punkte seine Aufmerksamkeit. Gleich in dem ersten seiner Briefe an Schiller, der sich eingehender mit dem französischen Werke und seiner Übersetzung beschäftigte, am 21. Dezember 1804, schrieb er: „Auch ist manche kritische Bestimmung innerhalb des Dialogs schwerer, als ich anfangs dachte. Das Stück „Die Philosophen"[1]) erscheint darin als ein erst kurz gegebenes, und es ward den 20. (lies: 2.) Mai 1760 zum erstenmal in Paris gespielt. Der alte Rameau lebte noch. Dies setzt die Epoche also wenigstens vor 1764, wo er starb. Nun wird aber der trois siècles de la littérature française[2]) gedacht, die erst 1772 herausgekommen sind. Man müfste also annehmen, dafs der Dialog früher geschrieben und nachher wieder aufgefrischt worden sei, wodurch solche Anachronismen wohl entstehen können. Bis man aber in solchen Dingen etwas ausspricht, mufs man sich überall umsehen." Das endgiltige Urteil Goethes über die Entstehungszeit fiel trotz solcher Bedenken zu Gunsten des Jahres 1760 aus. In seinen Anmerkungen zu „Rameaus Neffe" lesen

[1]) Von Palissot.

[2]) Vom Abbé Sabatier des Castres.

wir: „Von dem Lustspiel Palissots „Die Philosophen“ wird als von einem erst erschienenen oder erscheinenden Werke gesprochen. Dieses Stück wurde zum erstenmal den 2. Mai 1760 in Paris aufgeführt. Die Wirkung einer solchen öffentlichen, persönlichen Satire mag auf Freunde und Feinde in der so lebhaften Stadt grofs genug gewesen sein.“ Dementsprechend, heifst es dann weiterhin, wende Diderot alles an, um den Verfasser dieses gegen ihn und seine Freunde gerichteten Stückes im schlechten Lichte erscheinen zu lassen. „Die Lebhaftigkeit, womit dieses geschieht, würde vermuten lassen, dafs der Dialog in der ersten Hitze nicht lange nach der Erscheinung des Lustspiels der Philosophen geschrieben worden, um so mehr, als noch von dem alten Rameau darin als von einem lebenden, wirkenden Manne gesprochen wird, welcher 1764 gestorben ist. Hiermit trifft überein, dafs der Faux généreux des Le Bret, dessen als eines mifsratenen Stückes gedacht wird, im Jahre 1758 herausgekommen.“ Von dem Anachronismus, der in der Erwähnung der „Trois siècles“ liegt, ist nicht mehr die Rede.

Ebenso wie Goethe haben auch die verdienstvollen neueren Herausgeber des „Neveu de Rameau“ sich mit der Datierung und den chronologischen Widersprüchen des eigenartigen Werkes beschäftigt; aber obwohl ihnen eine viel reichere Sachkenntnis zu Gebote stand als Goethe, sind ihre Untersuchungen zu sehr schwankenden Ergebnissen gelangt. Isambert sucht die ersten Tage des Jahres 1763 als eigentliche Entstehungszeit nachzuweisen; etwa 15 Jahre später sei dann eine, nicht besonders eingreifende Durchsicht erfolgt, durch welche die Anspielungen auf spätere Ereignisse in den Text geraten seien. Anderer Meinung ist Tourneux: in Bezug auf das Verhältnis von Urtext und Revision stimmt er zwar mit seinem Vorgänger überein, aber er läfst die Entstehung des Dialogs in die zweite Hälfte des Jahres 1761 fallen und setzt die Durchsicht etwa ins Jahr 1775. Wieder anders urteilt Monval: er meint, unbestreitbar sei der „Neveu de Rameau“ „écrit ab irato le lendemain des Philosophes (1760) et de l’insuccès du Père de famille“ (Februar 1761). Revisionen hätten nach ihm nicht weniger als dreimal stattgefunden: wahrscheinlich 1765, und sicher 1772 und 1774. Leider überläfst es Monval dem Leser, sich

die Gründe für diese Auffassung aus den Anmerkungen seiner Ausgabe zusammenzusuchen, wobei mancher zu mehr oder minder abweichenden Ergebnissen gelangen wird. Übrigens begründen auch Isambert und Tourneux ihre Ansichten nicht so eingehend, wie es bei der Wichtigkeit der Frage wünschenswert wäre.

Läfst sich bei diesen französischen Forschern wenigstens in den Grundzügen eine gewisse Übereinstimmung feststellen, so giebt dagegen Düntzer in seiner Eiuleitung zu Goethes Übersetzung im 110. Bande von Kürschners National-Litteratur eine ganz neue Auffassung. Er erhebt zunächst Einspruch dagegen, dafs man die Zeit, in welcher der Dialog spiele, unbesehens mit der Abfassungszeit gleichsetze. Trotzdem nimmt auch er, wenn anders ich ihn recht verstehe, für den Hauptteil des Dialogs ähnlich wie die Franzosen einen in die sechziger Jahre fallenden Urtext und eine spätere Durchsicht an. Dagegen behauptet er, das letzte Drittel des Werkes, ungefähr von der Stelle an, wo sich das Gespräch auf musikalische Fragen lenkt (T. 125 ff., G. 109 ff.),[1]) müsse späteren Ursprungs sein, denn zwei gröfsere Partien darin, die frühestens 1771, bezw. 1773 geschrieben sein könnten, seien ohne Gewalt nicht aus dem Zusammenhange zu lösen.

Bei so bewandten Umständen wird es gewifs nicht überflüssig sein, die Frage nach der Entstehungszeit des Dialogs nochmals genauer zu untersuchen. Die notwendigen Materialien dazu lieferten mir die französischen Herausgeber, deren Angaben ich nach Möglichkeit nachprüfte. Bei der Verwertung des Gegebenen mufste ich dagegen meine eigenen Wege gehen, die mich in manchem zu anderen und, wie ich hoffe, genaueren Ergebnissen geführt haben.

Von Daten, die weiter zurückliegen als das Jahr 1760, können wir füglich absehen, da der Dialog Diderots, wie schon Goethe richtig erkannte, keinesfalls älter sein kann als Palissots „Philosophen“, gegen die er zum grofsen Teil gerichtet ist;[2]) aber auch diesem Stücke darf man, trotz seiner Wichtigkeit,

---

[1]) T. bedeutet Diderots Text in der Ausgabe von Tourneux, G. Goethes Übersetzung, Band 45 der Weimarer Ausgabe.

[2]) Siehe darüber das folgende Kapitel.

keine übertriebene Bedeutung für die Datierung beilegen, denn es steht als Hinweis auf 1760 ziemlich vereinzelt da. Nur zwei Stellen des Dialogs weisen noch auf das gleiche Jahr, zunächst die Geschichte von dem wackern Sohne, der, obwohl er eine harte Erziehung genossen, in späteren Jahren Eltern und Geschwistern edelmütig aus der Not hilft (T. 68 f., G. 61): Diderot erzählt sie seiner Geliebten Sophie Volland in einem Briefe vom 13. Oktober 1760 als ein Erlebnis seines Freundes, des Schotten Hoop. Aber um jene Zeit kann der „Rameau“ ihn unmöglich schon beschäftigt haben, denn 14 Tage später, am 28. Oktober, bezeichnet er, ebenfalls in einem Briefe an Sophie, Palissots „Philosophen“ als ein bereits halb verschollenes Werk; solange er sich aber über die Wirkung dieses gegen ihn geführten Schlages einer so argen Täuschung hingab, konnte er nicht daran denken, ihn zu erwidern. Nicht bestimmt, aber doch mit grofser Wahrscheinlichkeit, läfst sich dann noch das Gerücht vom Tode Voltaires (T. 53, G. 47) ins Jahr 1760 verweisen; der grofse Aufklärer wurde dreimal totgesagt: Ende 1753, November 1760 und endlich Frühjahr 1762.

Dagegen läfst sich eine beträchtliche Anzahl von Zeugnissen dafür beibringen, dafs die Handlung des Dialogs als im Jahre 1761 spielend gedacht und das Werk nicht wesentlich später verfafst ist. Auf die Frage Rameaus nach dem Alter seiner Tochter erwidert Diderot (T. 46, G. 42): „Supposez-lui huit ans“. Das einzige Kind Diderots nun, welches am Leben blieb, Marie-Angélique, die spätere Madame Vandeul, war am 2. September 1753 geboren. Man beachte, dafs es sich bei Diderots Antwort um eine nur ungefähre Altersangabe handelt, wie man sie zu geben pflegt, wenn ein Kind von dem Eintritte in ein neues Lebensjahr nicht mehr weit entfernt ist, dieses aber noch nicht erreicht hat. Wir müssen demnach auf eine Zeit nicht allzu lange vor September 1761 schliefsen. Ins gleiche Jahr scheinen uns Rameaus Familienverhältnisse zu verweisen: seine Frau ist bereits gestorben und sein Schmerz über ihren Tod noch sehr lebhaft (T. 176 ff., G. 154 ff.), dagegen lebt sein kleiner Sohn noch (T. 145 ff., G. 127 ff.). Dürften wir den Angaben des vortrefflich unterrichteten Thoinan trauen, der der Ausgabe Monvals

eine ausführliche Biographie des Neffen beigegeben hat, so hätte dieser schon nach vierjähriger Ehe kurz nach einander Weib und Kind verloren; das würde uns mit Sicherheit auf das Jahr 1761 führen, da als Zeitpunkt von Rameaus Hochzeit der 3. Februar 1757 urkundlich feststeht. Auch Isambert, der den Dialog doch 1763 spielen läfst, bezeichnet 1761 wenigstens vermutungsweise als Todesjahr von Rameaus Frau. Ich weifs nicht, auf welchem Wege die französischen Forscher zu diesem Ergebnisse gelangt sind, da meine Quellen mir nur das Datum der Eheschliefsung und die nahe Aufeinanderfolge des Todes von Mutter und Kind, nicht aber die Dauer der Ehe verraten, glaube aber auf Grund folgender Erwägung der Meinung meiner Vorgänger beitreten zu können. Der Dichter Cazotte, Rameaus bester Freund, legt diesem die Worte in den Mund, er habe in einem Jahre ein Buch und ein Kind gemacht; eine durchaus glaubwürdige Angabe, da Rameaus Hochzeit und die Veröffentlichung seines einzigen Werkes, eines Heftes Klavierkompositionen, nahe zusammen fielen. Sein Knabe war demnach etwa im letzten Drittel des Jahres 1757 geboren, 1761 also drei bis vier Jahre alt. Dazu stimmt das Bild, das uns der Dialog von ihm giebt, vortrefflich: der kleine Bursch ist schon reif genug, um zum Gegenstande der Erziehung werden zu können; seine unerfreulichen Charakterzüge, als Zudringlichkeit, Schelmerei, Faulheit, Verlogenheit, lassen sich schon erkennen; dagegen erscheinen die Verstandeskräfte noch sehr in der Entwicklung begriffen zu sein, denn den Wert des Geldes bringt der Vater ihm nicht durch mündliche Belehrung, sondern durch pantomimische Künste bei, die gerade bei einem Kinde dieses Alters nicht leicht ihre Wirkung verfehlen werden.

Als Hauptzielscheibe dienen der Diderotschen Satire neben Palissot der Financier Bertin und seine Geliebte, die Schauspielerin Hus. Das langjährige Liebesverhältnis beider ging nun am 3. September 1761 in die Brüche, als Bertin die Hus mit Mr. Viellard, dem Sohne des Brunnendirektors zu Passy, überraschte. Diderot erfuhr die unsaubere Geschichte bald genug durch den Abbé La Porte und konnte seiner Freundin Sophie Volland schon am 12. September darüber berichten.

Bertin entschädigte sich für seinen Verlust bald darauf durch den Besitz der Schauspielerin Arnould, die ihrem Liebhaber, dem Grafen Lauraguais, im Oktober 1761 vorübergehend untreu wurde. Auch hiervon war Diderot nach seinen Briefen an die Volland bald unterrichtet. Nun wird zwar in dem Dialoge auf beide Ereignisse angespielt (T. 30, G. 28; T. 52, G. 47), ihre Erwähnung entspricht aber den sonstigen Voraussetzungen nicht. Vielmehr sind sonst allerwärts Bertin und die Hus noch ein Herz und eine Seele, noch „vor wenigen Tagen“ haben sie davon ein mehr drastisches als schönes Zeugnis abgelegt (T. 114 f.; G. 101 ist die obscöne Geschichte gestrichen). Es ist wohl keine Frage, dafs dies das Ursprüngliche ist; hätte Diderot bei Abfassung des Grundtextes schon das Ereignis des 3. Septembers gekannt, so hätte er es gewifs mit demselben boshaften Behagen breitgetreten wie in seinem Briefe an Sophie vom 12. September. Es kommt noch hinzu, dafs beide Anspielungen, wie wir unten sehen werden, auch sonst in Bezug auf ihre Ursprünglichkeit nicht unverdächtig sind. Wir würden also auch hier wieder auf die Zeit vor dem September 1761 hingewiesen.

Es werden ferner (T. 100, G. 88 f.) verschiedene Journale als noch erscheinend aufgeführt, von denen zwei das Jahr 1761 nicht überlebt haben: La Portes „Observateur littéraire“ (1758 bis 1761) und Chaumeix' „Censeur hebdomadaire“ (1760 bis 1761).

Auch die im Dialog erwähnten theatralischen Vorgänge weisen uns vorwiegend in das Jahr 1761. So hatte die erste Aufführung der Dunischen Oper „L'Ile des fous“ erst ganz am Ende des voraufgehenden Jahres, am 29. Dezember 1760, stattgefunden; Rameau singt (T. 134 f, G. 118) mehrere Arien daraus. Anderes führt uns wiederum in den Hochsommer: Pergoleses berühmte Oper „La Serva padrona“ (T. 130, G. 114), den Parisern seit 1746 als „La Servante maîtresse“ bekannt, wurde im Juni 1761 wieder aufgenommen, und zwar fanden die Aufführungen im Gegensatze zu früher jetzt in italienischer Sprache statt; da ist es denn doch wohl kein Zufall, wenn Rameau (T. 135, G. 118) ein Stückchen aus dieser Oper mit italienischem Texte singt. Von den Werken des Onkels Rameau wird

keines so oft genannt, wie „Les Indes galantes“ (T. 21, 22, 130, 144; G. 21 [zweimal], 114, 126); gerade dieses Stück wurde am 14. Juli 1761 wieder auf die Bühne gebracht. Am 11. des gleichen Monats gab die Comédie Italienne zum erstenmale den „Fils d'Arlequin perdu et retrouvé“ von Goldoni; eine Aufführung dieser Posse wird im Dialog (T. 160, G. 141) als zu den Tagesereignissen gehörig erwähnt. Ferner fand am 22. August 1761 die erste Aufführung der Oper „Le Maréchal ferrant“ von Philidor statt; auf dieses Werk spielt Rameau in einer Weise an, die darauf schliefsen läfst, es sei noch neu, jedenfalls aber augenblicklich auf dem Spielplan: „Geht! geht!“, ruft er Diderot zu, „die Arie zu hören — mon cœur s'en va“ (T. 128, G. 112). Freilich darf nicht verkannt werden, dafs uns dieses letzte Datum in etwas bedenkliche Nähe unseres zuvor gewonnenen terminus ad quem — September 1761 — bringt. Endlich wird eben an dem Tage, an welchem der Dialog spielt, in der Oper ein Werk von Dauvergne gegeben (T. 178, G. 156); es liegt kein Anlafs vor, hierbei mit Isambert an die „Polyxène“ zu denken, die erst am 11. Januar 1763 auf der Bühne erschien, vielmehr wird der „Hercule mourant“ gemeint sein, der am 3. April 1761 zum erstenmale aufgeführt wurde und dessen 19 Wiederholungen sich sehr wohl bis in den Hochsommer können erstreckt haben.

Einige andere Stellen weisen zwar nicht mit der gleichen Bestimmtheit auf das Jahr 1761, lassen sich aber sehr wohl mit ihm in Einklang bringen. Wenn z. B. Rameau versichert, des Komponisten Duni Weissagung werde in Erfüllung gehen, dafs in vier oder fünf Jahren, von seinem „Peintre amoureux de son modèle“ an gerechnet, die französische Oper auf dem Trocknen sein werde (T. 131, G. 114 f.), so stimmt das vortrefflich: der „Peintre“ war 1757 erschienen, die Erfüllung der Weissagung stand also 1761 unmittelbar bevor, und ihr Eintreffen liefs sich in der That damals bereits absehen. Die Zeugnisse, die Isambert für den tiefen Niedergang der Oper in jener Zeit anführt (47 ff.), setzen allerdings erst mit Ende Januar 1762 ein; es ist aber doch wohl gewifs, dafs ein derartiger Verfall nicht von heut auf morgen eintritt und da Rameau den Bankerott der französischen Musik im

sommer 1761 mit eben dem Rechte feststellen konnte wie Favart oder Bachaumont ein halbes Jahr später. An anderer Stelle wird auf ein volkstümliches Lied mit dem Refrain „Viens dans ma cellule“ angespielt (T. 33, G. 31); dieses ist 1762 in der 16. Sammlung des „Chansonnier français“ gedruckt erschienen, was wohl eher dafür als dagegen spricht, dafs es schon im Jahre zuvor bekannt war. Anderswo (T. 55, G. 49) wird der Tanzmeister Javillier erwähnt; von einem der zahlreichen Angehörigen dieser Tänzerfamilie versichern Isambert und Tourneux, dafs er um 1762, also doch auch wohl schon 1761, „le maître à danser en renom“ gewesen sei. Noch weniger verbindlich, aber doch auch mit der Datierung auf 1761 wohl zu vereinigen sind noch folgende Angaben: an der Spitze der Komischen Oper stehen Corbie und Moette (T. 100, G. 88), in deren Händen die Direktion 1757 bis 1762 lag; die Schauspielerin Dangeville (T. 87, G. 77), die 1763 die Bühne verliefs, ist noch in Thätigkeit; Marivaux (T. 6, G. 8), gestorben am 12. Februar 1763, scheint noch unter den Lebenden zu weilen, und ganz sicher ist dies bei Rameau dem Onkel der Fall (T. 9, G. 10 u. ö.), der am 12. September 1764 starb.

Aus alledem dürfen wir wohl vorläufig den Schlufs ziehen, dafs die Handlung des Dialogs im Hochsommer 1761 spielt und dafs das Werk, da Diderot anscheinend mit den Ereignissen des Septembers und Oktobers ursprünglich noch nicht vertraut war, in seiner ersten Fassung kaum wesentlich später entstanden sein wird. Wer sich dieser Annahme gegenüber mit Isambert auf Diderots Worte berufen sollte, dafs er nur bei kaltem oder regnerischem Wetter das Café de la Régence aufsuche (T. 2, G. 3), wäre darauf zu verweisen, dafs es sich hier um eine ganz allgemeine, für alle Jahreszeiten giltige Bemerkung handelt, aus der man um so weniger zu folgern braucht, es sei am Tage des Dialogs thatsächlich kalt gewesen, als anderswo ausdrücklich betont wird, in dem Café habe eine „Hitze zum Umkommen“ geherrscht (T. 137, G. 120).

Es fehlt nun in dem Dialog allerdings auch nicht an Stellen, die über den von uns für Handlung und Abfassung angesetzten Zeitpunkt mehr oder weniger weit hinausweisen; es kann aber kaum ein Zweifel sein, dafs sie erst infolge

späterer Überarbeitungen in den Text geraten sind, wie sie sich denn auch bei genauerem Zusehen zum grofsen Teil leicht als Einschiebungen erkennen lassen. Immerhin wird es sich empfehlen, sie sorgsam zu mustern, um über Zeitpunkt und Charakter der vorgenommenen Revisionen zu sicheren Vorstellungen zu gelangen.

Als verdächtig glaube ich zunächst die beiden kleinen Anspielungen auf die zuvor erwähnten Vorgänge des Septembers und Oktobers 1761 bezeichnen zu können. Zunächst den kurzen Hinweis auf das galante Abenteuer des Mr. Viellard mit Mlle Hus. „Elle est bonne“, sagt Rameau höhnisch von der letzteren, „M. Viellard dit qu'elle est si bonne! Moi je suis un peu qu'elle l'est“ (T. 30, G. 28, in der Übersetzung lückenhaft). Dabei fällt zweierlei auf: einmal die Zartheit und Flüchtigkeit der boshaften Anspielung, die zu der Grobheit des sonstigen Tons, zu dem offenkundigen Behagen, mit dem anderwärts auf derartigen Dingen herumgeritten wird, in merkwürdigem Gegensatz steht, und zweitens die auffallende Leichtigkeit, mit welcher sich von den drei angeführten kleinen Sätzen der entscheidende mittlere ohne jede Störung aus dem Zusammenhange auslösen läfst; die Annahme einer Einschiebung würde dies alles gewifs am leichtesten erklären. Verwickelter liegen die Dinge an der Stelle, wo auf die Liebesabenteuer der Mlle Arnould angespielt wird (T. 52, G. 47); soviel ist aber sicher, dafs auch hier keinesfalls ein ursprünglicher Text vorliegt: Rameau erzählt seinem Partner, wie er in früheren Zeiten seine Klavierschülerin vor Beginn der Stunde mit Tagesneuigkeiten unterhalten habe. Gerade hier, wo man doch Ereignisse anzutreffen glauben sollte, die mit der übrigen Handlung zum mindesten gleichzeitig wären,[1]) gerade hier beginnt Rameau seine Aufzählung mit vier aufeinander folgenden Anspielungen auf spätere Vorgänge, und die Zeiten gehen obenein bunt durcheinander: Mlle Le Mierre ist zum zweitenmale schwanger — sie hatte erst 1762 geheiratet und hinterliefs 1786 bei ihrem Tode zwei unmündige Töchter; Mlle Arnould hat soeben mit ihrem kleinen Grafen gebrochen und verhandelt mit Bertin — Oktober 1761;

[1]) Vortrefflich pafst daher der etwas später folgende Hinweis auf das Gerücht vom Tode Voltaires, November 1760.

der kleine Graf Lauraguais berühmt sich der Porzellanerfindung, die Herrn von Montamys Verdienst ist — das Interesse des Grafen an dieser Erfindung bezeugt zwar schon die Widmung von Voltaires „Ecossaise“ (1760), aber erst 1764 legte er Stücke seiner Erfindung der Akademie der Wissenschaften vor, erst 1765 gab Diderot Montamys Abhandlung über Porzellanmalerei heraus; im letzten Concert des amateurs hat eine Italienerin wie ein Engel gesungen — diese Konzerte sind erst seit 1775 nachweisbar. Man wird gestehen müssen, dafs ein Datum, welches sich in so zweifelhafter Umgebung findet, nicht für ganz unverdächtig gelten kann, wenn auch nicht gesagt sein soll, dafs es erst gleichzeitig mit den drei andern in den Text geraten sei.

Eine andere Stelle verweist uns mit grofser Bestimmtheit ins Jahr 1762 (T. 134, G. 117 f.): Rameau murmelt einige Arien aus Dunis „Ile des fous“ (erste Aufführung 29. Dezember 1760), desselben „Peintre amoureux de son modèle“ (1757), Philidors „Maréchal ferrant“ (22. August 1761) und endlich Dunis „Plaideuse“ (19. Mai 1762). Nun war diese „Plaideuse“ eine gänzlich ephemere Erscheinung: nach nur vier Aufführungen verschwand sie von der Bildfläche und wurde, soviel bekannt, nicht einmal gedruckt; schwerlich wird sich Diderot noch nach Jahren an sie erinnert haben, vielmehr mufs ihr Name zu einer Zeit in den Text gedrungen sein, wo das Stück noch Bedeutung hatte, also wohl noch im Sommer 1762. Übrigens genügt es, an der betreffenden Stelle seinen Titel zu tilgen, um sogleich den ursprünglichen Text wiederherzustellen: unter den gleich darauf angeführten Arien, die Rameau singt, findet sich keine aus der „Plaideuse“.

Sind wir hierdurch einmal auf den Sommer 1762 hingewiesen worden, so wird ein anderer Umstand, der an und für sich vielleicht keine besondere Aufmerksamkeit verdienen würde, an Bedeutung gewinnen: zu Beginn des Dialogs ist von dem Werte genialer Menschen die Rede, und Diderot meint, man dürfe die moralischen Ansprüche an sie nicht allzu hoch schrauben; als Beispiel dafür führt er Racine an (T. 15 ff., G. 15 ff.). Der ganze Gedankengang dieses Passus kehrt nun in etwas verkürzter, aber überraschend ähnlicher Form wieder

in einem Briefe Diderots an Sophie Volland vom 31. Juli 1762: „S'il faut opter entre Racine méchant époux, méchant père, ami faux et poète sublime, et Racine bon père, bon époux, bon ami et plat honnête homme, je m'en tiens au premier. De Racine méchant que reste-t-il? rien. De Racine homme de génie l'ouvrage est éternel." Ist damit nun auch noch nicht gesagt, dafs die Stelle des Briefes älter sein müsse als die betreffende im „Rameau", so wird sie doch, auch wenn wir sie als blofse Reminiscenz betrachten, den Gedanken nahelegen, dafs der Briefschreiber in jenen Tagen mit dem Dialog beschäftigt gewesen sei. Ob man der hierdurch wahrscheinlich gewordenen Durchsicht des Sommers 1762 auch die beiden Hinweise auf die Ereignisse des Septembers und Oktobers 1761 wird zuweisen dürfen, sei dahingestellt. Dafür würde sich jedenfalls anführen lassen, dafs das Interesse an derartigen Klatschgeschichten nicht lange anzuhalten pflegt.[1])

Ein sehr merkwürdiger, bis jetzt meines Wissens noch nicht genügend beachteter chronologischer Widerspruch begegnet ferner am Schlusse der Rede T. 21, G. 21, wo von Rameau dem Onkel, der sonst allerwärts als lebend erscheint, wie von einem Toten die Rede ist: „s'il y avait eu à sa mort", sagt sein Neffe von ihm, „quelques belles pièces de clavecin dans son portefeuille, je n'aurais pas balancé à rester moi et à être lui." Goethe hat den Widerspruch wohl erkannt und durch Änderung des Tempus zu beseitigen versucht. Meinem Gefühl nach mufs dieser Zusatz — denn ein solcher liegt doch jedenfalls vor — zu einer Zeit in den Text ge-

---

[1]) Noch eine Stelle des Textes ist mit einem Vorgange des Jahres 1762 in Verbindung gebracht worden, nämlich diejenige, an welcher Mlle Hus sich über den Beifall beklagt, den das Publikum an ihre Rivalinnen Dangeville und Clairon verschwendet (T. 87, G. 77 f.). Tourneux verweist bei dieser Gelegenheit auf eine Essex-Aufführung des genannten Jahres, in welcher, anschliefsend an einen Rollenstreit zwischen der Clairon und der Hus, jene als Vertraute jubelnd beklatscht, diese in der Hauptrolle ausgepfiffen worden sei. Diese Thatsache hat indefs, wie wohl auch Tourneux selbst annimmt, nur als Illustration des Textes, nicht als Mittel zur Datierung Wert. Denn abgesehen davon, dafs in der angeführten Geschichte die Dangeville gar vorkommt, wird sich der Rollenneid und die Eifersucht der Hus n bei dieser einen Gelegenheit gezeigt haben.

drungen sein, wo Diderot seinem eigenen Werke bereits so fern stand, dafs er über dessen einfachste Voraussetzungen im Unklaren war, also doch wahrscheinlich wesentlich nach dem terminus a quo 1764.

Des Seitenblickes auf den Grafen Lauraguais und seine vermeintlichen Verdienste um die Porzellanmalerei ist oben bereits gedacht worden; bei der chronologischen Unsicherheit der ganzen Stelle verzichten wir darauf, die Frage zu erörtern, ob diese Anspielung wirklich erst 1764 oder 1765, oder gar noch später eingeschoben sei.

Ein andrer Hinweis zielt auf eine Reihe von Thatsachen, die erst Anfang 1765 ihren Abschlufs fand: als eine hervorragend schöne sittliche That wird es (T. 68, G. 61) gerühmt, dafs Voltaire das Andenken des Calas wiederhergestellt habe. Des grofsen Schriftstellers mutiges Auftreten gegen den 1762 an Jean Calas aus Toulouse unter konfessionellen Einflüssen begangenen Justizmord ist bekannt; seine hierher gehörige Hauptschrift, der „Traité sur la tolérance, à l'occasion de la mort de Jean Calas" fällt ins Jahr 1763: Voltaire bewirkte eine Revision des Prozesses, in deren Folge Calas am 9. März 1765 für unschuldig erklärt wurde, sodafs Diderots Anspielung in keine frühere Zeit fallen kann. Dafs eine Einschiebung vorliegt, leidet wiederum nicht den geringsten Zweifel: der kleine Satz, der die betreffende Bemerkung enthält, läfst sich nicht nur auffallend leicht aus dem Text lösen, sondern seine Tilgung erscheint geradezu geboten, da er den Zusammenhang empfindlich stört. Wann diese Stelle eingeschoben worden ist, wird sich sehr schwer entscheiden lassen: der Fall Calas war eine Sache, welche die Gemüter aufserordentlich tief bewegte und einem Manne wie Diderot wohl noch nach langen Jahren im Sinne liegen konnte.

Dagegen verdient eine Beziehung, die uns ins Jahr 1766 führt, grofse Aufmerksamkeit. In diesem Jahre nämlich veröffentlichte Cazotte seine — unten näher zu besprechende — „Nouvelle Raméide", ein Gedicht, das sich für eine Selbstbiographie Rameaus des Neffen ausgab. Grimm zeigte das Werkchen am 15. September in seiner „Correspondance littéraire" an und hob dabei hauptsächlich hervor, dafs Rameau

darin fordere, man solle für ihn das Amt eines Hofnarren wiederherstellen, das heutzutage so mancher ohne Narrenkleid und Narrentitel ausübe. „Rameau der Narr hat, wie man sieht" — so fügt Grimm hinzu — „manchmal spaſshafte und eigenartige Einfälle. Man fand eines Tages in seiner Tasche einen Molière und fragte ihn, was er damit mache. „Ich lerne daraus", erwiderte er, „was man nicht sagen darf, aber thun muſs." Es ist nun zunächst höchst auffallend, daſs Diderot, der sich sonst von der „Nouvelle Raméide" in keiner Weise beeinfluſst zeigt, seinen Titelhelden ebenfalls auf das entlegene Thema von der eingegangenen Würde eines königlichen Narren kommen läſst (T. 99, G. 87 f.), wenn auch in etwas anderem Zusammenhang; noch auffallender aber ist, daſs ganz kurz vorher (T. 96 ff., G. 85 ff.) Rameau das Thema, wie man Molière am besten lese, zwar wesentlich breiter, aber genau in dem Sinn behandelt wie in Grimms Anekdote. Dazu kommt drittens, daſs durch die ganze Partie, welche beide Stellen enthält, die Aufzählung der fragwürdigen Existenzen, die sich in Bertins Hause versammeln, in fast störender Weise unterbrochen wird. Ein kräftiger Strich[1]) würde hier den Text entschieden verbessern. Ich zweifle bei dieser Sachlage nicht, daſs Diderot durch das betreffende Heft von seines Freundes Grimm „Correspondance" angeregt worden ist, eine Einschiebung in den Dialog zu machen. Diese dürfte wohl noch 1766 selbst erfolgt sein, denn schwerlich hat Diderot in späterer Zeit Gelegenheit gehabt, das flüchtig vorübergehende und nur handschriftlich verbreitete Journal Grimms noch einmal einzusehen, und daſs dieses ganz unmittelbar eingewirkt hat, steht für mich auſser Frage. Merkwürdig, daſs auf die Stelle bei Grimm schon öfters hingewiesen worden ist, ohne daſs Diderots Einschiebung als solche erkannt worden wäre.

Nicht weniger Interesse bietet eine Stelle des Dialogs, die sich in auffallender Weise mit einem Briefe Diderots aus dem Jahre 1767 berührt: ziemlich zu Anfang des Gesprächs nämlich weiſs Rameau von einem königlichen Minister zu er-

---

[1]) Von T. 95: „je n'en ai presque pas vu un seul qui n'y donnât" bis 100: „Nous avons aussi les auteurs" (= G. 85,$_3$ bis 88,$_{22}$).

zählen, der einmal bei Tische geäufsert habe, nichts sei den Völkern nützlicher als die Lüge, nichts schädlicher als die Wahrheit; man könne deshalb nichts Besseres thun, als ein Kind, das ein Kennzeichen des Genies an der Stirne trüge, gleich bei der Geburt zu ersticken (T. 11, G. 12). Über eine ganz ähnliche Äufserung von ministerieller Seite berichtet nun Diderot in heller Entrüstung seinem Freunde, dem Bildhauer Falconet, im Juli 1767: „Un freluquet sans lumière et sans pudeur dit intrépidement à sa table que l'ignorance fait le bonheur des peuples, et que si l'on eût jeté Marmontel dans un cachot, lorsqu'il nous fit rire aux dépens de d'Argental et de d'Aumont, il n'avait pas fait Bélisaire;[1]) et cela s'appelle un ministre!" Trotzdem die beiden Stellen ganz offenbar den gleichen Vorgang berichten, trage ich Bedenken, die Einschiebung der Geschichte in den Dialog unbedingt ins Jahr 1767 zu setzen; würde es doch kaum etwas Auffallendes haben, wenn Diderot eine Äufserung so unerhörter Art dauernd in Erinnerung behalten und noch ein paar Jahre später verwertet hätte. Dafür liefse sich vielleicht auch anführen, dafs Rameau die Anekdote ausdrücklich in die Vergangenheit verlegt und ihr eine Gestalt giebt, die von der ursprünglichen nicht unerheblich abweicht. Nicht leicht ist es, die Stelle aus dem Zusammenhange zu lösen; sie ist sorgsamer eingefügt als die meisten anderen, was aber an ihrer Unursprünglichkeit nichts ändern kann.

Weniger Gewicht möchte ich zwei anderen Stellen beimessen, die sich in einer Schrift des Jahres 1767 wiederfinden. Wenn Diderot im „Salon" von diesem Jahre den Ausspruch Capellas „Musices seminarium accentus" (T. 128, G. 112) wiederholt, so hat das bei seiner ausgesprochenen Neigung zu lateinischen Citaten nicht das Geringste auf sich. Interessant ist es, dafs eben dieser „Salon" auch die Stelle Vergils „Quisque suos patimur manes" (T. 179, G. 156) anführt, und zwar ausdrücklich mit dem Zusatz: „dit Rameau le fou". Es sind hierfür zwei Erklärungen denkbar: man kann diese Stelle

[1]) Marmontels „Bélisaire" erschien 1767, Diderots Worte können sich also nicht etwa auf eine frühere Äufserung des Ministers beziehen.

entweder als Selbstcitat Diderots fassen, was mir aber unwahrscheinlich vorkommt, da die Leser des „Salons" ein solches doch nicht verstanden hätten — oder man kann, was mir besser gefällt, annehmen, dafs Rameau wirklich dieses Wort anzubringen geliebt habe; in jenem Falle findet die Annahme, dafs die Stelle im „Salon" älter sei als die im „Rameau", überhaupt keinen Platz, in diesem fehlt ihr zum wenigsten jede positive Stütze. Ich bin also nicht geneigt, ihr für die Datierung irgendwelche Bedeutung zuzusprechen.

Anderes verweist uns in die erste Hälfte der siebziger Jahre. Zunächst einige kleinere Zusätze. So mufs sich Palissot (T. 111 f., G. 98) unter anderen Vorwürfen auch den gefallen lassen, er habe sich selbst auf dem Theater als einen der gefährlichsten Schelme dargestellt: damit zielt Diderot zweifellos auf Palissots Komödie „L'homme dangereux", die erst 1770 erschienen ist; es macht dementsprechend nur wenig Schwierigkeit, die anachronistische Anspielung aus dem Texte zu entfernen. Ein andermal (T. 21, G. 21) wird Voltaire angezapft, dessen entschiedenes Eintreten für den Kanzler Meaupou, 1771, sehr wenig nach dem Sinne Diderots und seiner Freunde war; auch diese Stelle löst sich auffallend leicht aus dem Zusammenhang. Noch deutlicher ist die schon von Goethe mit kritischen Augen betrachtete Erwähnung von Sabatier des Castres' „Trois siècles de la littérature française", erschienen 1772 (T. 23, G. 22), als Einschiebung zu erkennen: ihre Tilgung kommt geradezu einer Verbesserung des Zusammenhangs gleich. Ohne jede Frage unursprünglich ist es auch, wenn (T. 23, G. 22) neben Fréron dem Vater gelegentlich auch einmal der Sohn genannt wird; war doch der jüngere Fréron, der freilich früh in die litterarische Laufbahn eintrat, erst 1754 getauft! Statt „les Frérons, père et fils" stand ursprünglich gewifs nur „Fréron", und nur die Lust, auch den Sohn seines alten Feindes, der nicht aus der Art schlug, unter das Lumpengesindel zu setzen, wird Diderot verführt haben, die Zeitumstände hier so gröblich zu verletzen. Als äufsersten Termin hierfür glaube ich das Jahr 1775 annehmen zu dürfen, auf welches uns zuvor die Erwähnung der „Concerts des amateurs" führte und über welches hinaus in unserm Dialog keine Daten nachweisbar sind. Dazu

stimmt es, dafs der alte Fréron, der hier noch mit dem Sohne zusammen genannt wird, 1776 starb.

Gröfsere Aufmerksamkeit als diese kleinen Zusätze verdienen die beiden umfangreicheren Abschnitte im letzten Drittel, von denen Düntzer behauptet, sie seien unmöglich aus dem Zusammenhange zu lösen. Die erste Geschichte, diejenige von dem jungen Manne, dem von allen seinen Befähigungen nur die musikalische ein Fortkommen verschafft (T. 147 f., G. 129 f.), findet sich fast wörtlich in einem Aufsatze Diderots über die „Leçons de clavecin et d'harmonie" von Bemetzrieder, dem Lehrer seiner Tochter, wieder, und verweist uns so allerdings ins Jahr 1771. Nichts kann aber handgreiflicher sein, als dafs sie in den Dialog erst nachträglich eingeschoben ist. Nimmt doch der Text unmittelbar nach Beendigung der Erzählung die Beziehung auf Rameaus Söhnchen, von dem gut anderthalb Seiten lang nicht die Rede war, mit einfachem „lui" wieder auf; es ist dies derartig befremdlich und störend, dafs Goethe kaum daran denken konnte, das französische Pronomen durch das deutsche wiederzugeben, vielmehr mit vollem Recht übersetzte: „meinem Knaben" (G. 130_{25}). Dafs hier eine schlecht verborgene Naht vorliegt, ist gar kein Zweifel. Beachtenswert ist auch, dafs die ganze Episode in Brières Text einfach fehlt[1]): möglich genug freilich, dafs der unzuverlässige Herausgeber auch hier willkürlich verfuhr und die Stelle, die ihm schon anderwärts begegnet war, kurzer Hand tilgte, möglich aber doch wohl auch, dafs die ihm vorliegende Handschrift hier thatsächlich eine ältere Textgestalt bot.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Anekdote vom Juden, der den Kuppler um den Preis seiner Bemühungen zu prellen versucht (T. 163 ff., G. 143 ff.). Die ganze Geschichte steht auch in Diderots „Voyage de Hollande"; er hatte sie 1774 gelegentlich seines Aufenthalts in den Niederlanden kennen gelernt. In den Dialog gehört auch sie ursprünglich nicht: nachdem Rameau sie erzählt und die üblen Folgen, die sie für

---

[1]) Brière springt von T. 147 „de la fortune" sogleich auf 149 „Lui: Sans doute" (G. 129_{19} „auf dem Wege des Glückes fördern" bis 130_{22} „Er: Freilich!").

ihn hatte, auseinandergesetzt hat, nimmt er den Zusammenhang wieder auf mit den Worten: „De cascade en cascade, j'étais tombé là; j'y étais comme un coq en pâte“ (T. 167). Diesem ‚là“ fehlt so vollständig jede vernünftige Beziehung, dafs Goethe sich genötigt sah, ganz willkürlich zu übersetzen „in ein gutes Haus“ (G. $146_{,18}$ f.). Wer genauer zusieht, wird bald entdecken, dafs dieses „là“ auf das „Danaidenfafs“ verweist, von dem es vier Seiten zuvor (T. 163) hiefs: „Trop heureux encore celui qui peut s'y placer.“ Was zwischen diesen Worten und ihrer Wiederaufnahme durch das „là“ steht, ist offenkundiger Zusatz.[1])

Vielleicht könnte man versucht sein, noch eine Stelle des Dialogs als Beweis für die von Düntzer angenommene spätere Entstehung des letzten Teils ins Feld zu führen: Grétry weifs nämlich in seinen „Essais sur la musique“ zu erzählen, dafs ihm bei Komposition der Oper „Zemire und Azor“, erschienen 1771, die würdige musikalische Wiedergabe der Hauptsituation seiner Heldin grofse Verlegenheit bereitet habe. Diderot, den er zu Rate zog, riet ihm, recht in die Empfindung Zemirens einzudringen und sich den Accent ihrer leidenschaftlichen Worte möglichst lebendig zu vergegenwärtigen; denn, sagte er, „le modèle du musicien, c'est le cri de l'homme passioné“. Den gleichen Grundsatz verficht nun auch Rameau mit grofser Entschiedenheit (besonders T. 141, G. 124); aber man ist wohl nicht berechtigt, daraus irgendwelche Folgerungen für die Datierung des Dialogs zu ziehen: der Satz gehörte eben zu Diderots ästhetischen Axiomen, und da hat es doch wohl kaum etwas Befremdliches, wenn er uns 1761 und 1771 in fast gleicher Gestalt entgegentritt.[2])

---

[1]) Bei Goethe wäre demnach zu springen von $143_{,16}$ „der seinen Platz findet“ bis $146_{,18}$ „Von Stufe zu Stufe“; statt „in ein gutes Haus“ müfste $146_{,18}$ „dorthin“ gelesen werden.

[2]) Dafs Grétry den Satz wirklich aus Diderots Munde vernommen, unterliegt für mich keinem Zweifel; unsicher ist dagegen, ob er sich nicht über den Anlafs dieses Ausspruchs getäuscht hat, da es nach einer Erzählung Grimms vom Februar 1772 (Correspondance littéraire, 1. Februar 1772, Bd. IX, S. 441) so scheint, als habe Grétry die betreffende Stelle der „Zemire“ nicht auf Diderots, sondern auf Grimms Anlafs umgearbeitet. Wäre dem wirklich so, so verlöre unsere Stelle erst recht jede chronologische Bedeutung. (Vgl. Tourneux' Anmerkung auf S. 202.)

Nach Musterung dieser mehr oder minder bestimmbaren Daten bleiben noch zwei Stellen übrig, die zwar über die Entstehungszeit des Dialogs hinaus-, aber nicht auf ein bestimmtes Jahr verweisen. Zunächst handelt es sich hier um die zweite Schwangerschaft der Mlle Le Mierre (T. 52, G. 47), auf die schon oben hingewiesen wurde; aus dem dort Beigebrachten läſst sich nicht viel andres folgern, als daſs sie mit einiger Wahrscheinlichkeit in die zweite Hälfte der sechziger Jahre zu setzen ist. Noch weniger kann man über die andere Stelle (T. 60, G. 54) etwas Sicheres sagen. Es werden dort als üppige Verschwenderinnen zwei Tänzerinnen genannt: „La Deschamps autrefois, aujourd'hui la Guimard". Ursprünglich stand hier nur der Name der ersteren, der denn auch zwei Zeilen darauf, wo beide Namen wiederkehren sollten, allein genannt wird, ebenso wie das zu den beiden Namen gehörige Verb im Singular steht. Die Deschamps verschwand 1762 aus Paris, zu einer Zeit, wo die jugendliche Guimard schon mehrere Jahre in Thätigkeit war; wann aber deren Name in den Dialog eindrang, steht dahin, es fehlt sogar ein sicherer terminus a quo, da das „autrefois" anzeigt, die Einschiebung sei unbedingt später als 1762 erfolgt. Hingewiesen sei wenigstens auf einen Brief Diderots an Sophie Volland vom 22. November 1768, in welchem er sich über seine Bekanntschaft mit der Guimard ausspricht.

Im Anschluſs hieran möchte ich noch auf eine bisher nicht angezweifelte Partie verweisen, gegen deren Ursprünglichkeit ich einige leise Bedenken habe: es ist der Abschnitt (T. 82 ff., G. 73 ff.), der von dem Financier Bouret handelt. Es fragt sich doch wohl, ob Bourets „Livre de la félicité" (oder richtiger: „du vrai bonheur"), in welches der Generalpächter seit 1759 die fast alljährlichen Besuche des Königs auf seinem Pavillon im Walde von Rougeaux eintrug, 1761 schon in weiteren Kreisen bekannt war; auch die Fackelbeleuchtung des Weges von Versailles nach Croix-Fontaines, die Bouret bei einem nächtlichen Besuche des Königs veranstaltete, braucht nicht gerade in die Anfangszeit seiner Beziehungen zu Ludwig XV. zu fallen (auf beides wird T. 82, G. 73 angespielt). Ob deshalb freilich auch die Geschichte

von Bourets Hunde, die Rameau zum besten giebt, unursprünglich sein müfste, ist noch weniger zu entscheiden.

Es wird sich nun endlich die Frage erheben, auf wie viele Revisionen sich die späteren Einschiebungen Diderots verteilen. Man wird wohl daran thun, bei ihrer Beantwortung möglichst vorsichtig zu Werke zu gehen. Wir haben bereits wahrscheinlich gemacht, dafs eine solche Durchsicht zunächst im Sommer 1762 stattgefunden habe; sie kann aber, bei den sehr geringen Spuren, die sie hinterlassen hat, nicht sehr tief gegangen sein. Eine vereinzelte gröfsere Einschiebung war mit einiger Bestimmtheit in den Herbst 1766 zu verweisen. Darüber hinaus läfst sich unbedingt sicher nur noch feststellen, dafs Diderot den „Rameau“ nach seiner russischen Reise, etwa 1775, noch einmal vornahm; die Versuchung liegt nahe, dieser letzten Revision alle auf die siebziger Jahre und wenigstens einen Teil der auf die sechziger weisenden Stellen zuzuschieben, ein Beweis dafür läfst sich jedoch nicht erbringen. Besonders gründlich ist jedenfalls keine Durchsicht gewesen: die neuen Partien sind zwar geschickt und stets am rechten Platze, aber ohne besondere Sorgfalt in den alten Text eingeschoben worden, woraus man wohl den Schlufs ziehen darf, dafs dieser seine ursprüngliche Gestalt ziemlich bewahrt hat. Offen bleibt nur die Frage nach Einfügungen, die nicht durch chronologische Anhaltspunkte als solche kenntlich sind; meine Bemühungen, solche festzustellen, sind vergeblich gewesen, und bei der geschlossenen, abgerundeten Komposition des Dialogs ist es auch unwahrscheinlich, dafs sie besonders zahlreich oder umfangreich sind. Stärker als die nachweisbaren sind sie keinesfalls, und was diese anbetrifft, so ist es gewifs, dafs keine einzige von ihnen dem Geiste und dem inneren Entwicklungsgange des Dialogs ernstlich entgegenläuft. Zudem sind gerade die wichtigsten Partien, so vor allem das ganze zweite und der weitaus gröfste Teil des ersten und letzten Drittels, durch sichere Daten als ursprünglich beglaubigt, sodafs wir das Werk in allen Hauptsachen als ein einheitliches Produkt des Jahres 1761 betrachten können, dessen Wesen von den späteren Überarbeitungen unberührt geblieben ist.

III.

Die Bedeutung des Diderotschen Dialogs.

So viele Forscher sich mit Diderots „Neveu de Rameau“ beschäftigt haben, so viele Ansichten giebt es auch über Zweck und Bedeutung des eigenartigen Werkes. Die Porträtähnlichkeit des Diderotschen Helden mit seinem Original, so meint der Eine, ist freilich unbestreitbar, aber die Hauptsache bleibt, dafs Diderot ihn zu einem Typus erhoben, dafs er die charakteristischen Eigenschaften des zeitgenössischen Parasitentums in ihm zu einer Einheit verschmolzen hat; durch den ganzen Dialog ziehen sich ferner sittliche Fragen, die den Charakter des Werkes entscheidend bestimmen, insonderheit die nach der Erziehung des Menschen zur Moralität. Eine Satire, versichert der Zweite, nennt sich der Dialog, und eine Satire ist er: gegen alle Parasiten, Müfsiggänger und Sykophanten ist er gerichtet, und der Ärgste aus dieser ganzen Zunft sitzt über seine sauberen Gesellen zu Gericht. Wahrscheinlich genug ist es, dafs dabei der wirkliche Rameau Modell gesessen hat, aber es ist gleichgiltig; auf den Höhen, auf welchen Diderot sich bewegt, haben wir es nicht mehr mit den Plattheiten und Gemeinheiten des verbummelten Musikanten, sondern mit dem gewaltigen Kampfe der Philosophen gegen die Bosheit ihrer rückständigen Widersacher zu thun. Eine dritte Auffassung drückt gar Rameau zur völligen Puppe herab: es ist kaum noch dieser selbst, der spricht, sondern mindestens ebenso gut Diderot; der Verfasser benutzt seinen Dialog, um den Widerstreit, der ihn in Bezug auf moralische Fragen bewegt, zum Austrag zu bringen, ohne dafs ihm dies recht gelingen will.

Andrerseits fehlt es der Gestalt des Neffen aber auch nicht an entschiedenen Verteidigern. Gewiss, so meint einer der gewandtesten von ihnen, Satire zeitgenössischer Sitten, Bekämpfung einer eigennützigen Moral, Rache für Palissots „Philosophen", Beurteilung der italienischen und französischen Musik — alles das spielt keine kleine Rolle. Aber alles dient doch nur dem lebendigen Gemälde und Porträt, das ein genialer Beobachter und Denker vor unsern Augen entwirft, alles verfolgt den einen Zweck, die Hauptfigur, den Erzschmarutzer, recht ins vollste Licht zu setzen. Ja, wollen wir einem der neuesten Biographen Diderots glauben, so müfsten wir wohl selbst die Bezeichnung „Erzschmarutzer" als allzu typisch fallen lassen: wir stünden vor einem ganz reinen Porträt, dem jeder tiefere symbolische Hintergedanke fehlte, und gerade in dieser schlichten Treue des Bildnisses läge die unwiderstehliche Kraft der Diderotschen Satire.

Der Grundunterschied dieser Auffassungen beruht, wie man sieht, auf der verschiedenen Beurteilung von Diderots Verhältnis zu seinem Modell. Wir müssen also zunächst zusehen, was sich hierüber Sicheres ermitteln läfst.

Dafs Rameaus Neffe wirklich existiert habe, ist längst keine Frage mehr. Wenn noch 1823 Brière an der geschichtlichen Wirklichkeit dieser Gestalt zweifeln konnte, so brachten seine Rivalen de Saur und de Saint-Geniès in ihrer Übersetzung von Goethes Anmerkungen fast gleichzeitig eine Stelle aus Merciers „Tableau de Paris" bei, welche die Existenz des Neffen aufser Zweifel setzte. Im Laufe der Jahre hat sich dann das Material zu seiner Lebensbeschreibung beträchtlich vermehrt. Eine unschätzbare Quelle ist die seit Isambert (1883) wieder bekannt gewordene „Raméide", eine wunderliche Reimerei, in der Jean-François, der Neffe Rameaus, von sich selbst und seinen Umständen Rechenschaft giebt; auch eine Nachahmung dieses seltsamen Produkts, die „Nouvelle Raméide" von Cazotte, verdient sorgsame Beachtung.[1] Einiges urkundliche Ma-

[1]) Anspruch darauf, sowohl die Stelle bei Mercier wie die Raméide" zuerst wieder entdeckt zu haben, erhebt Varnhagen. — Aufsatze „Rameau" in seinen „Vermischten Schriften" (2. Au[illegible] die Jahreszahl 1811 zufügt. Dafs Varnhagen diese Ar-

sowie litterarische und briefliche Äufserungen von Zeitgenossen, wie Fréron, Palissot, Piron, Grimm, treten hinzu, um das Bild zu vervollständigen. Alles dies hat zuerst Isambert 1883 in der Einleitung seiner Ausgabe zu einer kleinen Biographie zusammengesucht; ihm ist 1891 der noch etwas eingehender unterrichtete Thoinan gefolgt, dessen verdienstliche Arbeit hinter dem Texte Monvals abgedruckt ist. Ich bin beiden zu vielem Dank verpflichtet, wennschon ich bei Nachprüfung der Quellen nicht immer zu den gleichen Ergebnissen gelangt bin wie sie.

Die Heimat der Rameaus ist Dijon. Dort bekleidete gegen Ende des 17. Jahrhunderts Jean Rameau, wie ihn das Taufzeugnis seines berühmten Sohnes, oder Maurice Rameau, wie ihn die Selbstbiographie seines Enkels nennt, die Stelle eines Organisten an der Kathedrale. Er selbst hatte sich erst in verhältnismäfsig vorgeschrittenen Jahren der Musik gewidmet, bemühte sich aber umso eifriger, seine beiden Söhne schon früh der Kunst, die ihm das Brot gab, in die Arme zu führen; auch von den drei Töchtern widmete sich eine der Musik. Den älteren Sohn, Jean-Philippe, 1683 geboren, duldeten das ungezügelte Temperament und die Neigung zum Absonderlichen, die als Erbteil aller Rameaus gelten können, nicht lange auf der Jesuitenschule seiner Vaterstadt: mit siebzehn Jahren zog er als wandernder Musikus hinaus in die Welt, bis er endlich in Paris, wo er schon früher einmal festen Fufs gefafst hatte, sefshaft wurde und als der „grofse Rameau“ durch seine künstlerischen und kunsttheoretischen Leistungen die Bewunderung der Zeitgenossen auf sich lenkte. Ein bescheidneres Los fiel seinem jüngeren Bruder Claude zu, der etwa 1689 geboren war. Zwar, wollten wir der Erzählung seines Sohnes Glauben schenken, die Mercier mitteilt, so hätte er eine noch stürmischere Jugend verlebt als Jean-Philippe: als marodierender Soldat nur mit knapper Not dem Tod durch den Strick ent-

öffentlicht, kommt mir freilich nicht ganz unzweifelhaft vor, da er doch sonst nicht verfehlt haben würde, Goethe, mit dem er grade zu jener Zeit in Fühlung trat, darauf hinzuweisen. Auf Kenntnis Cazottes 1808/9, bez. 1811 weisen allerdings die Stellen Denkwürdigkeiten 2. Aufl. Bd. II S. 65 und Briefwechsel mit Rahel Bd. II S. 171.

ronnen, hätte er eine Zeit lang als wandernder Puppenspieler sein Leben gefristet. Aber abgesehen von der etwas zweifelhaften Glaubwürdigkeit des Sohnes fragt es sich, wie Thoinan mit Recht bemerkt, ob sich Mercier nicht von seiner Erinnerung hat täuschen lassen, ob er nicht irrtümlich eine Geschichte auf den Vater überträgt, die der Sohn von sich selbst erzählt hatte. Soviel ist aber gewiſs, daſs auch Claude Rameau sein Brot zunächst als Organist und Klavierspieler in fremden Städten suchte und fand. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, traf er dort vorübergehend wieder mit seinem Bruder zusammen. Beide bewarben sich um die Hand eines und desselben Mädchens, Marguerite Rondelet; aber Claude, der jüngere der Brüder, erhielt den Vorzug und führte im Januar oder Februar 1715 Marguerite als seine Gattin heim. Aus dieser Ehe entsproſs Jean-François, der Held unseres Dialogs, geboren zu Dijon am 30. Januar 1716, dem später noch eine Tochter folgte. Kurz nach seiner Heirat hatte Claude sein Amt als Organist in Dijon niedergelegt und die gleiche Stellung zu Clermont in der Auvergne übernommen; aber er räumte diesen Platz bald seinem Bruder, kehrte wieder heim und regierte die Orgel der vaterstädtischen Kathedrale. Seine ausgezeichneten künstlerischen Talente sicherten ihm einen vorzüglichen Ruf und eine geachtete Stellung, die Zahl seiner Schüler wuchs von Tag zu Tag. 1724 bewilligte ihm seine Vaterstadt Steuerfreiheit, drei Jahre später fügte sie auf Fürsprache des Prinzen Condé eine Rente von dreiſsig Livres hinzu. Gegen 1736 verlor Claude Rameau seine wackere und brave Gattin und verheiratete sich nun von neuem.

Claude war im Grunde gutartig von Charakter und im Gegensatz zu seinem Bruder heiteren und jovialen Temperaments. Aber er verleugnete seine Angehörigkeit zur Familie der Rameau nicht: wie seine Verwandten, war auch er reizbar und jähzornig, dazu ein sonderbarer Kauz. Etwa 1754 geriet er mit seiner vorgesetzten Behörde in Konflikt; der Magistrat entzog ihm seine Rente und seine Steuerfreiheit und verurteilte ihn obenein zu einer Geldstrafe von 50 Livres, wenn wir Rameau selbst glauben wollten, aus dem absonderlichen Grunde, weil er durch den Vortrag eines Liedes auf seiner Geige einen

unteren Magistratsbeamten beleidigt habe. Zwei Aktenstücke, die Claude Rameaus Einspruch gegen diese Maſsregelung enthalten, sind uns erhalten, aber seine Beschwerden kommen darin in so ungewöhnlicher Form zum Ausdruck, daſs Thoinan alles Ernstes bezweifelt hat, ob ihnen urkundlicher Wert beizumessen sei und es sich nicht vielmehr um den Ausfluſs irgendwelcher spaſshaften Laune handle. Ich vermag mich dieser Auffassung nicht anzuschlieſsen, für mich spricht aus Claudes Worten in überzeugendster Weise der ganze Groll gekränkter Künstlerehre. Allerdings braucht man nicht weit zu lesen, um sich aufs deutlichste zu überzeugen: „Anders als sonst in Menschenköpfen malt sich in diesem Kopf die Welt.“ Claude beklagt sich aufs bitterste über die geringe Achtung, die seine Kunst in diesen bösen Tagen genieſse. Schon ein trefflicher Poet sei eine seltene Gabe der Natur, seit den Tagen Homers bis auf die Gegenwart habe es ihrer kaum zehn gegeben; um wieviel mehr müsse man einen hervorragenden Musikus schätzen! Ein solcher sei sein Bruder, von dessen wohlverdientem Ruhme ganz Europa wiederhalle und von dessen Wissen auch er sein Teil habe. Was ihn selbst anbetreffe, so diene er seit Jahren dem Ergötzen, dem Ruhme seiner Vaterstadt. Athen hätte ihm im gleichen Falle Statuen errichtet, Dijon lohne ihn mit Undank, ein jämmerlicher Feuerwerker solle von nun an die Vorteile genieſsen, die man ihm entziehe. Er vergleicht sich mit Pindar, mit Scipio Africanus, mit Amphion, der doch gewiſs auch in Theben keine Steuern habe zu bezahlen brauchen, und posaunt mit vollen Backen sein eigenes Lob aus. „Hätte ich auch“, so ruft er, „eine Dummheit gemacht — was weiter? Sind nicht Narrheit und Musik Geschwister? Als der Stadtmagistrat mich in Dijon anstellte, hat er mich keineswegs auf Catonischen Ernst verpflichtet und keinen Versuch gemacht, das edle Feuer, das den groſsen Musikus kennzeichnet, in mir zu dämpfen.“ Man könnte bei der Lektüre des eigenartigen Schriftstückes fast glauben, eine Stelle aus Diderots Dialog vor sich zu haben und nicht den Vater, sondern den Sohn sprechen zu hören.

In so närrischer Form Claude Rameau auch seine Beschwerden anbringen mochte, so waren sie doch von Erfolg

begleitet: die Cour municipale entschied, wie Isambert sich witzig ausdrückt, dafs Amphion keine Steuern zu bezahlen habe und in seine vorigen Rechte wieder einzusetzen sei. Aber Claude scheint in Dijon doch nicht mehr recht warm geworden zu sein: noch am Abend seines Lebens wandte er seiner Heimat den Rücken und liefs sich in Autun nieder, wo er 1761, etwa zweiundsiebzigjährig, starb.

Sein Sohn, Jean-François, war durch die Überlieferungen der Familie zum Musikus voraufbestimmt, was seinen äufseren Ausdruck gleich darin fand, dafs der Knabe statt in eine Wiege in ein Bafsgeigen-Futteral gebettet wurde; so wenigstens berichtet Cazotte, für dessen Glaubwürdigkeit ich in diesem Falle allerdings nicht die Hand ins Feuer legen möchte. Früh schon liefs der junge Rameau in Haus und Hof, auf Treppe und Flur die Klänge seiner minderwertigen Geige ertönen, und gern spielte er den Leuten zum Tanze auf. Aber auch der musikalische Schaffensdrang regte sich bei Zeiten in ihm: er komponierte kleine Melodien im landesüblichen Stil, sogenannte Sauteusen, deren eine, die er mit zwölf Jahren verfafst hatte, sich nach seiner eigenen Versicherung lange Zeit hindurch im Volksmunde erhielt; man sang danach noch in den sechziger Jahren den Favartschen Text „La petite Lise". Als Kind soll Jean-François sehr hübsch gewesen sein, aber die Pocken entstellten sein Gesicht schon in der Jugend zu geradezu grotesker Häfslichkeit.

Seine wissenschaftliche Bildung erhielt der junge Rameau auf der Jesuitenschule seiner Vaterstadt, und zwar gemeinsam mit dem etwas jüngeren Jacques Cazotte, dem späteren Dichter, mit dem ihn zeitlebens eine aufrichtige Freundschaft verband; auch der Molière-Herausgeber Bret und der Pariser Franziskanerbibliothekar Bonhomme, einer der Feinde der Encyklopädie, waren seine Mitschüler. Von besonderem Erfolg war dieser Schulbesuch nicht begleitet: Jean-François scheint am Lateinischen und Griechischen ebenso wenig Geschmack gefunden zu haben wie sein grofser Onkel.

Einem müfsigen Leben im Elternhause machte der Tod der Mutter ein Ende; mit zwanzig Jahren — so giebt er selbst an, Cazotte meint schon mit siebzehn — entzog er sich der

strengen väterlichen Zucht und wurde Soldat. „J'ai sous l'habit du roi paru six fois en lice", berichtet die „Raméide" in ihrer orakelhaften Weise, und man könnte versucht sein, daraus auf eine sechsjährige Dienstzeit zu schliefsen, wenn nicht eine prosaische Anmerkung zu dieser Stelle angäbe, Rameau sei 1736 ins Regiment Poitou eingetreten und habe ihm unter dem Befehl des Comte de Bonneval zwei Jahre angehört; möglich allerdings, dafs diese zwei Jahre nur einen Teil seiner Dienstzeit ausmachten und er später in eine andere Truppe übertrat. Wenig Glauben wird Cazotte verdienen, der zwar auch das Regiment Poitou nennt, aber behauptet, Rameau sei des Kriegshandwerks schon nach ganz kurzer Zeit überdrüssig geworden. Wir wissen von dieser militärischen Laufbahn unseres Helden sonst nichts, als dafs er einmal ein ziemlich harmloses Duell auszufechten hatte, dessen die „Raméide" nicht ohne Ruhmredigkeit gedenkt; darüber aber, ob vielleicht nicht sein Vater, sondern er selbst es war, der am Ende seiner Soldatenzeit unfreiwillige Bekanntschaft mit dem Baumeln machte, schweigt sich seine Selbstbiographie aus. Merkwürdig genug ist es, dafs er sich nach Ablauf seiner Dienstzeit rüstete, in die Reihen der Ecclesia militans einzutreten: er verbrachte ein Jahr — man weifs nicht wo — im Seminar und erhielt die Tonsur. Aber der „nie zufriedene Geist, der stets auf Neues sinnt", trieb ihn bald wieder ins Säculum zurück. Cazotte meint, Rameaus Abschied aus dem geistlichen Institut sei kein ganz freiwilliger gewesen: der gestrenge Rektor habe an dem allzu spafshaften Temperament des sonderbaren Zöglings kein Wohlgefallen gefunden und ihm die Thüre gewiesen; Mangel an innerer Wahrscheinlichkeit wenigstens wird man diesem Berichte nicht vorwerfen können. Nach demselben Gewährsmann hätte sich Rameau alsbald nach Paris gewandt: unmittelbar aus der Postkutsche wäre er zu dem Minister gegangen, der die Pfründen auszuteilen hatte, und um ein Kanonikat eingekommen. Der Erfolg dieser Dreistigkeit war freilich niederschmetternd: „je fus éconduit sans autre compliment", heifst es in der „Nouvelle Raméide".

In dieser Not erinnerte sich Jean-François seines berühmten Onkels und ging ihn um Hilfe an, die ihm auch zu-

teil geworden zu sein scheint. Cazotte läfst freilich den Neffen klagen, dafs der grofse Rameau ihn mit geistiger Nahrung sehr viel reichlicher versehen habe als mit leiblicher, doch will das bei dem bekannten Appetit des Neffen nicht viel besagen; der Rat des Onkels, es durch angestrengten Fleifs als Musiklehrer und Komponist zu etwas zu bringen und sich auf eigene Füfse zu stellen, war jedenfalls so übel nicht. Übrigens scheint sich seine Unterstützung nicht hierauf beschränkt zu haben: nach dem Briefe eines Ungenannten an den Onkel vom November 1748, den Monval beibringt, hätte Rameau seinem Neffen eine gute Erziehung — doch wohl künstlerischer Art — gegeben, die dieser aber nicht zu nutzen verstanden hätte.

Läfst sich der Lebensgang des Neffen bis zu seinem Eintritt in Paris, den wir in den Anfang der vierziger Jahre werden setzen dürfen, mit einiger Sicherheit verfolgen, so sind wir dagegen von jetzt ab für lange Jahre auf vereinzelte, zum Teil obenein chronologisch unsichere Notizen und auf Vermutungen angewiesen. Cazotte, der bisher die Ereignisse säuberlich der Reihe nach vortrug, läfst uns im Stich, indem er nach wenigen Zeilen plötzlich auf Vorgänge des Jahres 1757 überspringt. Als mindestens wahrscheinlich dürfen wir wohl annehmen, dafs Rameau zunächst dem Rate seines Onkels folgte und als Musiklehrer sein Brot zu verdienen suchte. Weniger glaubwürdig scheint mir Isamberts Vermutung, dafs er sich auch in der bildenden Kunst versucht habe und ein Schüler des bekannten Kupferstechers Johann Georg Wille gewesen sei. Es existiert allerdings eine Zeichnung von diesem, welche die Überlieferung als ein Porträt Rameaus des Neffen bezeichnet; das Blatt, das in einer guten Nachbildung der Ausgabe Isamberts beigegeben ist, trägt auch die Inschrift: „Rameau mon Eleve, en 1746", aber der Zusatz „il est de Paris" will auf unsern Mann nicht passen, und das Gesicht des Dargestellten ist keineswegs von der halb lächerlichen, halb erschreckenden Häfslichkeit, die nach dem Zeugnis der Zeitgenossen Jean-François zu eigen war. Dagegen fällt in das Jahr 1748 ein urkundlich beglaubigtes Ereignis, das für Rameaus ganzes Wesen und Treiben aufserordentlich charakteristisch ist: Tourneux und Thoinan bringen ein Polizeiaktenstück vom 7. No-

vember dieses Jahres bei, nach welchem „Le sieur Rameau, neveu du sieur Rameau de l'Académie Royale de musique" am 5., nachmittags $4^1/_2$, allerhand Unfug verübt und einen der Direktoren der Oper insultiert hatte. Er wurde arretiert und im For-l'Evêque eingesperrt. Am 26. richtete er an Mr. Berryer ein Bittgesuch, in dem er behauptete, nichts auf dem Gewissen zu haben als eine ganz harmlose Differenz mit der Wache (les plus légères instances contre la garde), die ihn nicht ins Theater habe lassen wollen, obwohl doch jeder vor Beginn des Schauspiels dort hinein zu gehen pflege. Das Schriftstück ging an M. de Maurepas weiter, der den ungebärdigen Theaterbesucher wahrscheinlich laufen liefs. Es steht ohne Zweifel hiermit im Zusammenhang, wenn dem Onkel Rameau in dem bereits oben erwähnten Briefe eines Ungenannten vom 12. November der liebevolle Vorschlag gemacht wird, den für seine Fürsorge so undankbaren Neffen nach St. Domingo oder Martinique abzuschieben.

Wenn nun auch nichts so Schlimmes geschah, so liegt doch die Vermutung nahe, dafs Rameau im Anschlufs an dies unliebsame Vorkommnis für längere Zeit aus Paris verschwand. Setzen wir seinen Aufenthalt an anderen Orten, von dem die „Raméide" berichtet, auf diese Zeit an, so erklärt sich auch leicht, weshalb Cazotte desselben nicht gedenkt: er war 1747 als Beamter nach Martinique gegangen und hatte Rameau in Paris zurückgelassen, wo er ihn auch wieder vorfand, als er nach mehreren Jahren zurückkehrte; er war infolgedessen über die dazwischenliegende Zeit mangelhaft unterrichtet. Zunächst dürfte Rameau sich nach Chambord gewendet haben, wo Moritz von Sachsen seit 1748 — was wiederum vortrefflich zu unserer Annahme stimmt — von seinen siegreichen Feldzügen ausruhte und einen üppigen Hof hielt. Mit Wehmut gedenkt die „Raméide" der frohen und glanzvollen, durch Talent und Kunst verschönten Tage an den Ufern der Loire, und selbstbewufst ruft der Verfasser aus: „L'on sait, combien je fus aimé du grand Maurice". Wir dürfen wohl vermuten, dafs er der Musikanten- und Schauspieltruppe des Marschalls angehörte; es kann dies spätestens 1750 gewesen sein, da Moritz am 30. November dieses Jahres aus dem Leben schied. Vielleicht

schlossen sich Rameaus weitere Fahrten an diesen Aufenthalt in Chambord an. Er behauptet, in Lyon, in Metz, in Nevers, in der Champagne und sogar in Graubünden Proben seines Talentes gegeben und einen guten Namen hinterlassen zu haben; auf dem graubündener Schlosse Ortenstein am Rhein — er selbst schreibt Orsteischting —, wo die Familie von Travers ihren Sitz hatte, verbrachte er glückliche Stunden und Tage.

Wann er nach Paris zurückkehrte, steht dahin, jedenfalls war es vor 1756. Das Glück scheint ihm diesmal günstig gewesen zu sein, denn wahrscheinlich war es doch in dieser Zeit, wo es ihm vergönnt war, den vornehmen Damen zum Lehrmeister zu dienen, deren Namen uns die „Raméide" aufzählt. Neben den schweizerischen Offiziersdamen Reding und Zurlauben erscheint Frau von Soltikoff, die Gattin des russischen Botschafters, Mlle Lowendal, Tochter eines Maréchal de France, Mlle de Vane, die einen Choiseul heiratete, und vor allem Mlle de Chevriers, die ihrem Lehrer seine ersten Klavierstücke inspirierte und sie mit besonderer Vorliebe und feinstem Geschmack spielte.

Dieser schöne Erfolg mag den vierzigjährigen Komponisten ermuntert haben, mit seinem Opus 1 vor die Öffentlichkeit zu treten. Zu arm, um selbst die Druckkosten für seine Werke tragen zu können, sah er sich nach einem Helfer um und fand einen solchen in Bertin d'Antilly, Trésorier aux parties casuelles. Die gemeinsame Neigung zur Bühne wird es gewesen sein, was die beiden Männer zusammenführte. Seit 1751 oder 1752 mit der jugendlichen Schauspielerin Hus von der Comédie française aufs engste verbunden, hatte Bertin seine nicht allzu sauberen Hände in mehr als einem Theaterskandal. So zog er im Dezember 1753 nach einem grofsen Diner, das er gegeben, mit seinen Genossen Péloux, Palissot, Poinsinet dem Älteren und dem Jüngeren ins Theater, um ein Stück von Chevrier auszupfeifen, obgleich der Verfasser sein Freund gewesen war und gerade damals eine gegen Mlle Hus angesponnene Kabale verhindert hatte. Einen Monat später setzte er Himmel und Hölle in Bewegung, um einer jämmerlichen Tragödie von Mailhol zu glänzendem Erfolge zu verhelfen: er kaufte für

mehrere Abende die Mehrzahl der Theaterplätze auf und füllte das Haus mit seinen Kreaturen, deren erkaufter Beifall denn auch das Stück wenigstens auf acht Aufführungen brachte — und dies alles offenbar nur aus dem Grunde, weil der junge Autor es als erster versucht hatte, eine Hauptrolle in seinem Werke der Mlle Hus anzuvertrauen! Unvorsichtiger war der eben genannte Péloux, von dem 1755 eine Tragödie „Les adieux d'Hector et d'Andromaque" angenommen wurde; ohne zu bedenken, dafs er nicht nur moralisch, sondern als Finanzbeamter auch beruflich von Bertin abhängig sei, bestimmte er die Rolle der Andromache für die Clairon, obwohl die Hus sich darum beworben hatte. Bertin strafte diesen Hochverrat, indem er Péloux aus seinem Bureau fortjagte und sein Möglichstes that, die Aufführung seines Stückes zu verhindern. An der offenen Tafel dieses zweifelhaften Kunstfreundes wird wohl auch der stets hungrige Rameau seinen Platz gefunden haben, und wer weifs, ob nicht vielleicht der Druck seiner Kompositionen den Dank für die Claqueur-Dienste darstellte, von denen Diderot zu erzählen weifs?

Rameaus erstes und einziges Werk wurde 1756 gestochen und erschien unter dem Titel „Nouvelles pièces de clavecin, distribuées en six suites d'airs de différents caractères". Die Stücke sind leider völlig verschollen und verloren, und wir wären für ihre Kenntnis auf die verworrenen Angaben der „Raméide" angewiesen, wenn nicht zum Glück eine eingehende zeitgenössische Besprechung vorhanden wäre: Fréron, der bekannte Gegner Voltaires, den Rameau zweifellos bei Bertin kennen gelernt hatte, zeigte die Klavierstücke im Oktober 1757 in seiner „Année littéraire" mit entschiedenem Wohlwollen an, wenn auch sein Glaube an die Ausdrucksfähigkeit der Musik nicht ganz so weit ging wie derjenige Rameaus. Es handelte sich nach Fréron um Tongemälde im Geschmacke der Zeit, wie sie ähnlich, wenn auch mafsvoller, schon Couperin und Rameau der Onkel verfafst hatten; was von den Leistungen des Neffen berichtet wird, erinnert uns unwillkürlich an die Bestrebungen neuerer Meister, Liszt, um mit Herwegh zu reden, zu „überliszten": es sind durchweg musikalische Schilderungen von Charakteren oder Vorgängen. Da wird der „François

aimable“ und der „Italianise“ unserm Gehör vorgezaubert, die „Magnifiques“, die „Persifleurs“, die „Gens du bon ton“, die „Petits-maîtres“ ziehen an unserem Ohre vorüber, und jeder beansprucht seine besondere Vortragsweise, als „poliment“, „noblement“, „avec zèle“, „avec un air minaudier“ u. s. w.; am anspruchsvollsten ist jedenfalls der „Génie François“, welcher „avec feu, grâces, esprit et raison“ gespielt sein will. Ein „Reveil“ schildert die Wonne des Erwachens, eine „Fête champêtre“ und eine „Entrée des bergers et des bergères“ ländliche Freuden, das „Ballet de Psyché“ führt das ganze Märchen des Apulejus und der „Général d'armée“ gar eine völlige Schlacht — übrigens weder die erste noch die letzte ihrer Gattung — mit allen Einzelheiten vor. Geradezu zur Biographie unseres Helden gehört das letzte Stück „Les trois Rameaux“: es giebt eine Charakteristik des Onkels Jean-Philippe, des Vaters Claude und unseres Helden selbst. Der erste Teil ist „avec beauté, sagesse et profondeur“ zu spielen, der zweite „d'un air libre, assuré, d'un toucher beau et précis“, der dritte „s'exécute fort vive, d'un air content de tout, d'un toucher à la Françoise, à l'Italienne et à l'Allemande“. Unter den übrigen Stücken befand sich noch ein von Fréron aus begreiflichen Gründen nicht genanntes, „La Voltaire“, dagegen schien ihm ein Menuett „L'Encyclopédique“ das pikanteste von allen, wahrscheinlich weil es „assez bizarre de caractère“ war; „il finit“, so berichtet er, „par une chute grotesque et qui fait du fracas.“ Mehr als einmal sollen diese Stücke nach Rameaus eigener Versicherung auch in öffentlichen Konzerten zu Gehör gebracht worden sein; der „Général d'armée“, der „François aimable“ und die von Fréron nicht genannte „Toujours Nouvelle“ wären sogar im Concert du Louvre „en grande simphonie“ — das heifst doch wohl für Orchester bearbeitet — aufgeführt worden.

Nicht lange nach dem Drucke dieser Kompositionen fafste Rameau den Entschlufs, sich zu verheiraten. Seine Auserwählte war die 24½jährige Ursule-Nicole-Félix Fruchet, eine Schneiderstochter aus der Rue d'Enfer, in welcher auch er seine Wohnung hatte. Unterm 9. Januar 1757 sandte der Vater aus Autun seine Zustimmung, am 3. Februar fand in

Saint-Séverin die Trauung statt. Zeuge war aufser drei Edelleuten Antoine Viseux, ein bekannter Cafetier. Nach Mercier hätte Jean-François an jenem Tage sämtliche Leiermädchen von Paris für einen Thaler den Kopf gemietet und inmitten dieses seltsamen Geleites mit seiner Braut die Strafsen durchzogen; die zweifelhaften Künstlerinnen der Gasse sollten der Tugend und Reinheit der jungen Madame Rameau zur wirksamen Folie dienen. Die Motive dieser Heirat können wir aus Cazotte erschliefsen, dessen Darstellung hier wieder einsetzt: Rameau war das ungeordnete Leben eines Schmarotzers und Lustigmachers, das er bisher geführt, satt geworden und sehnte sich nach einer ruhigen bürgerlichen Existenz; vielleicht hatte der Erfolg seiner Kompositionen sein Selbstbewufstsein wieder gehoben und liefs ihm dies Ziel erreichbar erscheinen. Aber die schönen Hoffnungen wurden nur zu bald vernichtet: nach vier Jahren schon wurden dem armen Rameau kurz nach einander seine aufrichtig geliebte Gattin und sein einziges, noch im Jahre der Eheschliefsung geborenes Söhnchen entrissen; mit ihnen trug er auch seine künstlerischen Hoffnungen zu Grabe. Diderots Dialog, der 1761 spielt, zeigt uns den Unglücklichen bereits wieder in den kümmerlichsten Verhältnissen. Trotzdem ist uns gerade aus diesem Jahre ein höchst bemerkenswerter Zug von ihm überliefert, nicht nur in seiner Selbstbiographie, sondern auch in Cazottes sehr zuverlässiger Einleitung zu einem Neudrucke der „Nouvelle Raméide“: schon auf sein mütterliches Erbteil hatte der sonderliche Heilige keinen Anspruch erhoben; jetzt, beim Tode des Vaters, verzichtete er zu Gunsten der Stiefmutter und der Geschwister auch auf dessen Nachlafs. Die „Raméide“ läfst zweierlei Beweggründe dafür erkennen: einmal natürliche Gutherzigkeit, dann aber auch falsche Scham: die Familie lebte in der glücklichen Täuschung, der begabte Älteste sei in Paris ein „chanteur opulent“, dem nichts abgehe, und Jean-François mochte sich scheuen, den guten Provinzialen das Gegenteil einzugestehen. Aber wenn keine berühmte, so war Rameau dazumal wenigstens eine stadtbekannte Persönlichkeit: der „État ou Tableau de la ville de Paris“ von 1761, eine Art Adrefskalender, nennt unter den Musiklehrern „Monsieur Rameau, l'oncle“, was voraus-

setzt, dafs der Neffe dem echten Pariser mindestens ebenso bekannt, wenn nicht gar bekannter war.

Am 24. September 1764 schied der „grofse Rameau" aus dem Leben. Seine Beziehungen zu dem verbummelten Neffen waren wohl schon seit Jahren nicht mehr besonders eng: selbst die „Raméide", die alles Interesse daran hat, das Verhältnis in möglichst günstigem Lichte zu zeigen, klagt über die Gleichgiltigkeit des Onkels gegen Jean-François sowohl als dessen Schwester; „il voyait peu les siens", heifst es an anderer Stelle. Nur auf Spaziergängen wagte es der Neffe öfters, sich zu seinem berühmten Onkel zu gesellen, und bekam dann Abhandlungen über musikalische Theorie zu hören, die an ihm ein andächtiges Publikum fanden. Hin und wieder zeigte sich der „grofse Rameau" aber auch minder aufgelegt: er redete dann nur vom Wetter oder war „emporté par des traits de génie", das heifst wohl, er schwieg gänzlich, sodafs dem Neffen nichts übrig blieb, als sich möglichst bald zu empfehlen. Trotz dieses kühlen Verhältnisses hatte Jean-François gehofft, dafs das Testament seines Onkels ihn bedenken würde, und er war schmerzlich enttäuscht, als diese Erwartung nicht in Erfüllung ging. Auch die Erben wollten nichts von ihm wissen und verlachten ihn wohl noch obenein, weshalb die „Raméide" sich bitter über sie beklagt.

Einen Monat später, im Oktober 1764, finden wir Rameau als Gast seines Jugendfreundes Cazotte, der seit einigen Jahren aus Martinique zurückgekehrt war, auf dessen Gut Pierry in der Champagne. Vielleicht geschah es damals, vielleicht auch gelegentlich eines etwas späteren Besuchs Rameaus, was eine Notiz zu Cazottes Werken im Jahr 1816 berichtet, dafs nämlich die beiden Freunde infolge einer lustigen Wette im Verlaufe einer einzigen Nacht eine Operette verfafsten, deren Titel „Die Holzschuhe" (Les Sabots) ihnen Cazottes Schwager aufgegeben hatte. Cazotte lieferte den Text, Rameau die Musik. Das Stückchen soll dann auf dem Privattheater der Gattin des Ministers Bertin in Paris aufgeführt worden sein; dort hätten es Schauspieler der Comédie italienne gesehen, sich ausgebeten, dann überarbeiten lassen und schliefslich als Werk Sedaines und Dunis gegeben. Glaubwürdiger

daines Angaben, nach welchen Cazotte das Werk — es handelte sich anscheinend nur um die Dichtung — Duni zur beliebigen Benutzung überliefs, welcher darauf seinerseits Sedaine mit der Umarbeitung des Textes beauftragte. In dieser neuen Gestalt wurden die „Sabots" am 28. Oktober 1768 zum ersten Mal aufgeführt. Wir dürfen aus den verschiedenen Mitteilungen jedenfalls soviel entnehmen, dafs Rameaus Musik sich von vornherein als unbrauchbar erwies — das Glück eines Bühnenerfolges, der seinen Mut vielleicht neu belebt hätte, blieb ihm versagt. Ein Brief des Dichters Piron an Cazotte aus eben jener Zeit von Rameaus Aufenthalt in Pierry, vom 22. Oktober 1764, enthält eine eingehende Charakteristik unseres Helden, auf die wir noch zurückkommen werden, und läfst erkennen, dafs Rameau damals der materiellen Hilfe Cazottes, der moralischen Pirons dringend bedürftig war. Kurz darauf bemühten sich zwei Freunde aus Bertins Kreise, Fréron und Palissot, den armen Teufel bei der Öffentlichkeit wieder in Erinnerung zu bringen. Eine Anzeige von Chabanons „Éloge de M. Rameau" begleitete Fréron in seiner „Année littéraire" (26. Dezember 1764) mit einer Anmerkung über die Familie des grofsen Musikers; das Material dazu hatte ihm offenbar der Neffe an die Hand gegeben, dessen künstlerische Begabung mit ein paar warmen Worten anerkannt wird. Ähnlich verfuhr Palissot am Schlusse des Artikels „Rameau" im „Nécrologe des hommes célèbres pour 1765". Mit fast übertriebener Milde urteilt der Verfasser der „Philosophen": „Er (der grofse Rameau) hinterläfst noch einen gleichnamigen Neffen, der in der gleichen Kunst wohl hätte zu Ruhm gelangen können, wenn anderweitige Beschäftigungen ihm gestattet hätten, sich seinem Talent zu widmen." Welche anderen Beschäftigungen Rameaus kämen wohl in Betracht als seine Schmarotzereien und Hanswurstereien im Hause Bertins und anderwärts!

Aber auch die Fürsprache dieser einflufsreichen Männer half Rameau nichts. Er mufste wohl oder übel auf einen anderen Broterwerb sinnen, und die Not machte ihn zum Dichter. Die Druckerlaubnis vom 20. März 1766 nennt sein Produkt „Rameaulogie, ou histoire de Rameau le neveu et des

siens“, dagegen führte das fertige Werk den Titel „La Raméide“. Grimm freilich, der trotz seiner langen Anwesenheit in Frankreich den deutschen Schulmeister noch nicht ganz ausgezogen hatte, fand auch an dieser neuen Benennung etwas zu mäkeln und meinte, wenn die Nachwelt nicht glauben solle, der Verfasser hieſse La Ramée, so müsse er sein Werk „Ramoïde“ nennen. Poetisch ist die sonderbare Reimerei des heruntergekommenen Musikanten ohne jeden Wert; es handelt sich um eine schlechte und rechte Bettelpoesie. Diese Bezeichnung mag hart klingen, entspricht aber durchaus der Wahrheit, denn in letzter Linie läuft alles darauf hinaus, die Verdienste des Verfassers ins rechte Licht zu setzen und vor allem seine Ansprüche auf private und öffentliche Wohlthätigkeit zu begründen. Das Gedicht, rund fünfhundert holprige Alexandriner, zerfällt in fünf Gesänge: Mes Objections; La Défense du Goût; Suite de mes Objections; Honneur aux Grands; Hommage à l'Amitié und endlich Réponse à tout. Deutlicher als diese unverfänglichen Überschriften verrät eine Bemerkung auf dem Titelblatt, wo hinaus der Verfasser will: „Prix 1. 3. 6. 12. 24. 48. 96“, und wie der Titel an die Freigebigkeit der Kleinen, so wendet sich der Inhalt unverkennbar an die der Groſsen und Einfluſsreichen. Das gilt namentlich vom vierten Gesang: da werden die vornehmen Schülerinnen von einst gepriesen, Bertin empfängt nochmals warmen Dank für seine Gönnerschaft, Fréron wird wegen seiner Herzensgüte gerühmt, von den alten Schulfreunden werden Bonhomme, Bret und vor allem Cazotte genannt, für dessen treue Sorge der arme Rameau Worte von echter Herzlichkeit findet; auch Piron, gleichfalls ein Landsmann Rameaus, und der Arzt Dufouart sind nicht vergessen. Unsicher ist, wen man unter dem „sage Denuis“ zu verstehen hat, der sich den Vergleich mit Herkules gefallen lassen muſs; mit Thoinan einen Druckfehler — Denuis statt Dennis — anzunehmen und an Diderot zu denken, scheint mir zu kühn. Aber mit dem Lob vornehmer Damen und einfluſsreicher Schriftsteller begnügt die „Raméide“ sich nicht; unbedenklich tritt ihr Verfasser auch vor hohe und höchste Herrschaften, um vor ihnen das Weihrauchfaſs schwingen. So posaunt der dritte Gesang mit vo

das Lob des Königs und seiner Minister Phelipeaux, Choiseul und Sartines aus — schade nur, daſs der letztere ursprünglich im Texte vergessen war und seine Verherrlichung am Schluſs auf einem Zusatzblatte lesen muſste! Ja, im vierten Gesange muſs sich sogar die Kaiserin Katharina gefallen lassen, von Rameau angesungen zu werden, unter dem merkwürdigen Vorwande, daſs er mit der Gattin des russischen Gesandten bekannt gewesen sei! Dabei fehlt es dem eigenartigen Poeten aber weder an Selbstbewuſstsein noch an Familienstolz. Mit ähnlichem Recht wie die Verwandten Corneilles glaubt auch der Neffe des groſsen Rameau die öffentliche Fürsorge in Anspruch nehmen zu dürfen, und so kommt er denn in seinem letzten Gesange geradezu um eine Pension aus der „Caisse lyrique" ein. Für den Fall, daſs man ihm diese nicht bewilligen könne, bittet er unter Berufung auf seinen ehemals geistlichen Stand um eine priesterliche Sinekure oder, falls auch das nicht angehe, wenigstens eine Wohnung im Louvre, wo er als Gesang- und Harmonielehrer seine Tage beschlieſsen könne. Begreiflicherweise spielt bei alledem der Onkel Rameau eine bedeutende Rolle: obwohl der Neffe ihm menschlich nicht bloſs Gutes nachsagen kann und einzusehen scheint, daſs die berühmte Verwandtschaft mehr drückend als erhebend auf ihn gewirkt hat, so behauptet er doch, gerade mit dem Tode des Onkels habe sein Elend erst recht angefangen, indem nunmehr der Glanz erloschen sei, den dessen Ruhm auch auf ihn geworfen habe. Mit dem Lobe Rameaus des Künstlers wie des Kunsttheoretikers kargt er nicht. Der ganze zweite Gesang seines Gedichtes ist nichts andres als eine entschiedene Erwiderung auf Rousseaus schon 1753 erschienene „Lettre sur la musique française", gegen welche Rameau der Neffe als eifriger Verfechter der heimischen Tonkunst in die Schranken tritt. Er zeigt sich dabei nicht engherzig: neben der französischen „air" läſst er auch die italienische „ariette" gelten, die Namen Duni, Philidor, Pergolese haben für ihn einen guten Klang, und selbst Rousseaus „Devin du village" findet Gnade vor seinen Augen. Aber die eigentlichen Meister sind für ihn doch, in auffallendem Gegensatze zu Diderots Dialog, die Helden der alten Schule, vor allem Lulli und Rameau. Der Schluſs kommt auf

diese Streitfrage noch einmal zurück: für den Fall, dafs man ihn versorgen wolle, verspricht Rameau, auch weiterhin den französischen Geschmack gegen die Angriffe des „Docteur de Genève" mannhaft zu verteidigen.

Der arme Teufel verteilte dies seltsame Machwerk, das im Buchhandel natürlich keinen Absatz fand, eigenhändig in den Kaffeehäusern, wohl nicht ganz ohne Erfolg, da noch aus dem Jahre 1766 ein zweiter Abdruck der „Raméide" nachweisbar ist. Grimm berichtete darüber in seiner „Correspondance" am 15. Juni 1766: „Der Musikus Rameau hat einen Neffen hinterlassen, der immer für eine Art Narren gegolten hat. Es giebt eine Art abgeschmackter und geistloser Phantasie, die jedoch im Bunde mit Temperament (chaleur) oft neue und eigenartige Ideen hervorbringt. Das Schlimme ist nur, dafs der Besitzer einer derartigen Phantasie öfter das Falsche als das Rechte trifft und nicht weifs, wenn er das Rechte getroffen hat. Rameau der Neffe ist ein Mann von Genie dieser Art, das heifst ein Narr, der zuweilen unterhaltend, meist aber ermüdend und unausstehlich ist. Das Schlimmste ist jedoch, dafs Rameau der Narr vor Hunger stirbt, wie ein eben erschienenes Produkt seiner Muse zeigt. Es handelt sich um ein Gedicht in fünf Gesängen, die glücklicherweise noch keine dreifsig Seiten füllen. Es ist der befremdlichste und lächerlichste Galimathias, den man sich denken kann."

Von den namhafteren Zeitschriften erbarmte sich wenigstens eine des Unglücklichen. Der „Mercure de France" zeigte die „Raméide" im Juni 1766 vorläufig, im Juli eingehend an und hatte den anerkennenswerten Mut, offen auszusprechen, es sei dringend wünschenswert, dafs Rameaus Hoffnungen in Erfüllung gingen: was im Falle Corneille recht, sei im Falle Rameau billig.

Nur kurze Zeit darauf — die Druckerlaubnis ist vom 21. August 1766 datiert — erschien ein ganz ähnliches Heftchen: „La Nouvelle Raméide, poème revu, corrigé et presque
par M. Rameau, fils et neveu de deux grands
ne fera pas revivre." Der wirkliche Verf
der sich den schlechten Scherz in der
hatte, seinem bedrängten Jugendf

das Werkchen durch den Buchhändler Humblot zu Rameaus Vorteil verkaufen. Das Gedicht beginnt mit einer knappen, humoristisch gefärbten Selbstbiographie des Helden, der des weiteren fordert, man solle zu seinen Gunsten die Stellung eines königlichen Hofnarren wieder einführen; er wirft sich dann zum Herrn und Meister der gesamten Narrenzunft auf und erscheint schliefslich als Gründer und Kanzler des Ordens der „Chevaliers errants à l'heure du dîner" — ein Scherz, hinter dem sich nur zu bittere Wahrheit verbarg. Rameau nahm übrigens die Sache keineswegs übel auf und gestand sogar, dafs sein Freund ihn nicht schlecht getroffen habe.

Über das Ende des unglücklichen Rameau besitzen wir zwei auseinandergehende Berichte. Mercier erzählt, Rameau hätte an den Minister Saint-Florentin geschrieben, er möge ihm als dem Sohne und Neffen zweier grofsen Männer etwas zu kauen geben. Der Minister habe ihn daraufhin, nach seiner Art sich unbequemer Leute zu entledigen, als einen lästigen Narren kurzer Hand einsperren lassen, und seitdem sei Rameau von der Bildfläche verschwunden. Mir scheint dieser Nachricht jede Glaubwürdigkeit abzusprechen zu sein: sie ist offenbar eine Verbindung von unklaren Erinnerungen an die beiden „Raméiden" mit der Thatsache, dafs Rameau in einer öffentlichen Anstalt endete. Dies letztere bezeugt der gewifs gut unterrichtete Cazotte: geliebt von den Wenigen, die ihn kannten, erzählt er, sei Rameau nach vierjährigem Aufenthalt in einer Maison religieuse, wo seine Familie ihn untergebracht habe, gestorben. Die stille Zurückgezogenheit habe ihm wohlgethan, und es sei ihm gelungen, die Herzen aller derer zu gewinnen, die zuerst nur seine Wärter gewesen. Wo und wann das Leben des Unglücklichen diesen freundlichen Abschlufs gefunden, wissen wir nicht. Es ist aber wohl anzunehmen, dafs er nach Abfassung der „Raméide" nicht mehr lange in Paris verblieb, wonach dann sein Tod auf 1770 oder kurz nachher anzusetzen wäre.

Wie verhält sich nun die Gestalt des Neffen in Diderots Dialog zu diesem ihrem Urbilde?

Zunächst zeigt sich Diderot, dem doch bei Abfassung seines Werkes die „Raméide“ noch nicht vorlag und dessen Beziehungen zu Rameau nach seinem eigenen Zeugnis nur seltene und vorübergehende waren, über Lebensgang und Lebensumstände seines Helden überraschend gut und reichlich unterrichtet. Er nennt zwar den Vater einen „Apotheker zu Dijon“, was auf einer sehr begreiflichen Verwechslung zwischen Rameau und seinem Landsmann Piron beruht, weiſs aber doch die Geburtsstadt richtig anzugeben. Wenigstens in einer eingeschobenen Partie begegnen uns die Reisen Rameaus, die sehr wohl zum Teil in der Begleitung eines vermögenden Herrn können stattgefunden haben; wenn ihr Ziel nicht richtig angegeben wird, so beruht das vor allem darauf, daſs Diderot an der betreffenden Stelle beabsichtigt, auf Holland zu sprechen zu kommen. Zur Zeit des Dialogs ist Rameau seit Jahren Klavierlehrer der Pariser Damen, sein Talent hat ihm Eintritt in mehrere gute Häuser verschafft, er ist Komponist von einigen Klavierstücken und hat Fühlung mit dem Theater. Sein Hauptgönner ist Bertin, und alles, was wir von diesem wissen, macht es höchst wahrscheinlich, daſs er einen armen Teufel wie Rameau in der That als Claqueur für seine Geliebte miſsbrauchte; Beziehungen zu Bret, Palissot, Fréron begegnen im Dialog sowohl wie in der Wirklichkeit, das Verhältnis zum Onkel ist hier wie dort ein kühles und fremdes. Vor kurzem hat der Neffe seine Frau verloren, die nach Diderots Schilderung wesentlich jünger gewesen sein muſs als er; Diderot weiſs, ohne Rameau erst darüber zu befragen, daſs aus dieser Ehe ein Knabe vorhanden ist, und läſst den Vater das Kind in einer Weise schildern, die das Alter von drei bis vier Jahren höchst wahrscheinlich macht. Nach dem Tode seiner Frau kehrt der Sonderling, wenigstens der Tracht nach, zum geistlichen Stande zurück; wir wissen, daſs er sich einige Jahre später ernstlich um eine Pfründe bemühte. Er heiſst, wie bei Grimm, Rameau le fou und befindet sich, ebenfalls genau wie in Grimms Schilderung, in der jämmerlichsten, gedrücktesten Lage, die ihm nicht erlaubt, seinen Hunger völlig zu stillen. Und der künftige Verfasser der „Raméide“ beneidet Diderot um das Talent, ein Buch zusammen-

schmieren, eine Widmung drechseln zu können, um seiner Lage aufzuhelfen. Nach alledem ist es wohl keine Frage, dafs auch von den anderwärts nicht besonders beglaubigten Zügen eine beträchtliche Anzahl der Wirklichkeit entlehnt sein mufs.

Aber auch Charakter und Gesinnungen Jean-François Rameaus sind von Diderot in einer Art und Weise dargestellt worden, welche die Erinnerung an die zeitgenössischen Urkunden mehr als einmal lebhaft wachruft. Zu den wichtigsten Dokumenten über Rameau, die wir besitzen, gehört trotz aller Ungenauigkeiten noch immer die Erzählung aus Merciers „Tableau de Paris". Mögen auch die einzelnen Züge nicht überall stimmen, das Gesamtbild gleicht jedenfalls, wie schon Goethe bemerkte, dem von Diderot entworfenen aufs schlagendste: Rameaus Hauptgrundsatz lautet dahin, dafs alles, was in der Welt geschieht, Gutes und Böses, einzig und allein den Zweck verfolgt, etwas zwischen die Zähne zu bringen; das findet sich nun zwar bei Diderot nicht gerade wörtlich wieder, aber es ist doch die Verdichtung der gesamten materialistischen Moral und Weltanschauung Rameaus, und das Verhalten ihres Trägers entspricht vorzüglich dieser hungrigen Philosophie. Man beachte ferner die absonderliche Art, in welcher Mercier Rameau seinen Abschied aus dem Elternhause und die militärischen Abenteuer seines Vaters erzählen läfst: der gleiche boshafte Humor, die gleiche ungeschminkte Pietätlosigkeit wie bei Diderot! Selbst die Erzählungsmanier hat viel Verwandtes; man vergleiche z. B. aus dem Dialog die Geschichte vom Renegaten von Avignon: zunächst ein Hinweis auf die hervorragende Bedeutung des Helden der Geschichte, dann der scheinbar rein sachliche Bericht, der sich aber — bei Diderot freilich noch etwas feiner als bei Mercier — auf die Erregung starker Spannung vortrefflich versteht. Und wer möchte dem Helden Diderots, der den Eltern seiner Klavierschülerin auf den Kopf zu erklärt, er werde ihre Tochter heiraten, der bei Bertin den Erznarren spielt, nicht auch zutrauen, was Mercier erzählt, dafs er an seinem Hochzeitstage im Geleit von Leiermädchen umhergezogen sei?

Niemand vielleicht hat den Neffen Rameaus länger und besser gekannt als sein Jugendfreund Cazotte. Er schildert

ihn 1788 im Vorwort zum Neudruck der „Nouvelle Raméide" ungefähr folgendermafsen: „Er war der seltsamste Mensch, den ich je gekannt habe, von der Natur mit Talenten in mehr als einem Fache ausgestattet; aber das mangelnde Gleichgewicht seines Geistes erlaubte ihm nie, seine Gaben auszubilden. Er hatte einen eigenartigen Humor, der sich noch am ersten mit demjenigen in Sternes „Empfindsamer Reise" vergleichen liefse. Seine Einfälle waren von instinktmäfsigem Charakter und so eigentümlich reizvoller Art, dafs man sie schildern müfste, um einen Begriff davon zu geben. Witzworte waren es nicht, sondern Wendungen, die von einer tiefen Kenntnis des Menschenherzens zu zeugen schienen. Seine wahrhaft lächerliche Physiognomie erhöhte noch den ganz eigenartigen Reiz seiner geistreichen Einfälle, deren man sich von ihm umso weniger versah, als er für gewöhnlich nur Unsinn schwatzte. Von Geburt schon Musiker wie sein Onkel und vielleicht mehr als dieser, vermochte er doch nie in die Tiefen seiner Kunst einzudringen, aber er besafs ein reiches Talent für Gesangskunst (il était né plein de chant) und erfand infolgedessen mit erstaunlicher Leichtigkeit aus dem Stegreif zu den ersten besten Worten gefällige und ausdrucksvolle Melodien; aber seine Erfindungen und seine Partituren hätten doch der sichtenden und bessernden Hand eines echten Künstlers bedurft. Sein Gesicht war von ebenso abschreckender wie spafshafter Häfslichkeit, häufig genug noch obenein von gelangweiltem Ausdruck, weil die Stunden der Inspiration bei ihm selten waren: kam aber der Geist über ihn, so konnte er bis zu Thränen lachen machen. — — Dieser eigenartige Mensch besafs einen heifsen Durst nach Ruhm, den er aber auf keinem Gebiete zu erringen vermochte."

So viel Worte fast, so viel Berührungen mit unserem Dialog. Ganz ähnlich, nur etwas derber und eingehender, beschreibt Jean-François selbst bei Diderot sein Äufseres; genau wie Cazotte angiebt, verzettelt er seine reichen und schönen Fähigkeiten. Den Humor wird man ihm nicht abstreiten können, und wenn auch der Vergleich mit Sterne auf Diderots Helden nicht ganz passen will, so unterhält er mit seinen Einfällen und Ungezogenheiten doch Bertins ganze Tafel: die Leute

zum Lachen zu bringen ist geradezu sein Beruf. Prüfen wir seine Äufserungen im Dialog selbst, so fällt es sofort auf, wie selten er ein wirkliches bon mot fallen läfst, wie häufig dagegen Züge sind, die eine nur allzu tiefe Menschenkenntnis verraten; seine Produktionsweise ist dabei rein instinktiv, fast bewufstlos: er lehnt jeden Anteil der Überlegung an seinen überraschenden und treffenden Äufserungen ausdrücklich ab, und seinen Haupterfolg erzielt er, als der Geist ihn völlig übermannt: da, als er vor den versammelten Gästen des Cafés spielt und singt, lacht sein Publikum thatsächlich Thränen. Obwohl ihn eine heifse Ruhmsucht verzehrt, hat er es in seiner Kunst zu nichts Rechtem gebracht, aber sein Talent, fremde Kompositionen wiederzugeben, ist erstaunlich, und einmal wenigstens beginnt er auch zu improvisieren, genau wie Cazotte es schildert: die bisherigen französischen Gesangstexte genügen seinen Ansprüchen nicht — da wirft er ein paar eindrucksvolle, rhythmisch ganz unordentliche Phrasen hin und trägt sie — zweifellos auf eine ebenso schnell erfundene Melodie — seinem Partner vor.

Betrachten wir drittens den Brief Pirons an Cazotte vom 22. Oktober 1764, so ist das Ergebnis kein wesentlich anderes. Piron dankt zunächst seinem Freunde dafür, dafs er sich die phantastischen Einfälle Rameaus so wohl gefallen lasse; der arme Teufel verdiene dies vielleicht mehr, als er selbst wisse, sei aber ganz gewifs dankbarer dafür, als er merken lasse. Eben diese Neigung Rameaus, seine besten Gefühle nach Möglichkeit zu verhehlen, findet sich ja auch bei Diderot. Des weiteren schildert Piron, wie er sich das Zusammenleben Cazottes und Rameaus in Pierry denkt: „Er sagt nie, was er sagen sollte oder was man von ihm hören möchte, sondern immer das, was weder er selbst noch Ihr erwartet habt. Dann lacht ihr beide los und wifst selbst nicht, was er gesagt hat. Ich seh' ihn am unrechten Ort seine Faxen machen (cabrioler à contre-temps), dann nimmt er, noch viel mehr zur Unzeit, ein tiefernstes Wesen an und geht von der Fistel zum Bafs, von frecher Ausgelassenheit (polissonnerie) zu Maximen über; er tritt die Reichen und Grofsen mit Füfsen und lamentiert kläglich (pleurer misère); er macht sich über seinen Onkel

lustig und spreizt sich doch mit seinem groſsen Namen; er möchte ihn nachahmen, ihn erreichen, ihn unterkriegen (effacer) und sich dann nicht mehr rühren. Aber ein Löwe, wenn er droht, ist er ein Hühnchen, wenn's ans Ausführen geht, seinem Adlerkopf entsprechen Schildkröten- und Krebsfüſse. Übrigens ist er ohne Frage der bravste Junge (le meilleur enfant) auf der Welt und verdient das Wohlwollen aller, die ihn so kennen wie Ihr und ich. Aber wo giebt's Leute, die ihn so kennen? In Paris? bei Hofe? Die Knirpse da fürchten ihren eigenen Schatten, um wie viel mehr den eines etwas ungeschlachten Riesen; denn das Chaos war ein ungeschlachter Riese, den die Allmacht schuf, und mit dem Namen Chaos habt Ihr den Abbé Rameau treffend belegt und bezeichnet. — — Unsere niedlichen, artigen, höflichen Zierpuppen (colifichets) von Maulaffen und Hofschranzen werden diese unsere burgundische Sphinx nie begreifen, wenn wir nicht die Rolle des Oedipus auf uns nehmen. — —"

Wieder eine Reihe von hervorstechenden Zügen der Diderotschen Gestalt! Rechnet man ab, daſs Rameau sich gegen seinen alten Schulkameraden etwas mehr herausnehmen darf als gegen Diderot, so beträgt er sich 1764 in Pierry genau so wie 1761 im Café de la Régence. Auch im Dialog geht er unvermittelt vom Scherz zum Ernst, von unsauberem Gerede zu Maximen über, ja sogar den merkwürdigen Wechsel in der Stimme hat Diderot beobachtet. Der Haſs gegen die Besitzenden und ihre Schlechtigkeit durchzieht das ganze Gespräch, nicht minder aber begegnet das thränenvolle Mitleid mit sich selbst, und die Darstellung von Rameaus Verhältnis zu seinem Onkel, von seinem groſssprecherischen und doch kraftlos lechzenden Streben nach einer groſsen künstlerischen That entspricht so genau der Darstellung Pirons, daſs jedes weitere Wort überflüssig wäre. Ob Diderot Rameau für ganz so unschädlich gehalten hat wie sein Landsmann, sei für einstweilen dahingestellt; mit groſsem Nachdruck aber ist darauf hinzuweisen, daſs beide Schriftsteller den Neffen als einen zwar ungeordneten, aber entschieden bedeutenden Kopf darstellen, der seiner erbärmlichen Umgebung weit überlegen ist.

Wir brauchen nach alledem auf das schon oben angeführte

etwas ungünstigere Urteil Grimms kaum noch zurückzuweisen; auch dafs Diderot selbst 1767 das „quisque suos patimur manes“, einen Hauptgrundsatz von Rameaus Weltanschauung, ausdrücklich als einen Ausspruch des Neffen bezeichnet, sei nur kurz erwähnt. Aus dem Beigebrachten erhellt wohl schon zur Genüge, dafs Diderots Porträt von einer geradezu verblüffenden Ähnlichkeit ist. Drei ausführliche Darstellungen, davon zwei aus Rameaus nächster Nähe, übermitteln uns von ihm die verschiedensten Züge: aber kaum ein einziger ist darunter, der sich nicht auch in Diderots Charakterbild nachweisen liefse.

Aber trotzdem könnten sich ja bei Diderot Züge finden, die zu dem Bilde des geschichtlichen Rameau nicht pafsten, und in der That ist auf solche öfters hingewiesen worden. Die „Raméide“ feiert die Kunst des Onkels und die französische Musik überhaupt mit warmen Worten, und der Verfasser wirft Rousseau als dem Gegner der nationalen Tonkunst den Fehdehandschuh hin; der Dialog dagegen betrachtet die französischen Komponisten, den Onkel nicht ganz ausgeschlossen, als überlebte und rückständige Gesellen, die den neueren Italienern nicht das Wasser reichen. Nichts scheint mir begreiflicher als das: die „Raméide“ ging auf den Namen des grofsen Onkels betteln, und der Verfasser wird sich wohl gehütet haben, sich durch Angriffe auf ihn und seinesgleichen das Geschäft zu verderben; er war selbst ein französischer Musikus und hätte sich der Wohlthätigkeit nur sehr wenig empfohlen, wenn er über die französische Musik rücksichtslos den Stab gebrochen hätte. Man übersehe ferner nicht, wie auffallend glimpflich der scheinbar so entschiedene Verfechter der heimischen Kunst mit den Meistern der jungen Schule, den Pergolese, Duni, Philidor u. s. w. verfährt, obgleich gerade sie es doch sind, welche die Lulli und Rameau entthront haben: alle Welt, heifst es ganz naiv, gebe sich dem Reiz und der Wahrheit ihrer Kompositionen hin; das stimmt vorzüglich zu Diderots Dialog, denn auch dort ist gerade die Wahrheit der hauptsächlichste Vorzug, den Rameau den neueren Italienern und ihren Schülern nachrühmt. Übrigens gehen selbst bei Beurteilung des Onkels „Raméide“ und Dialog nicht so weit auseinander, wie häufig

behauptet wird: die theoretischen Verdienste des grofsen Rameau bleiben bei Diderot gänzlich unbestritten, und was seine Kompositionen anbetrifft, so wechseln im Herzen des Neffen Neid, Bewunderung und Geringschätzung in sehr bezeichnender Weise mit einander ab, genau so, wie Piron es schildert. Wer nach alledem noch immer bezweifeln sollte, dafs der Dialog ein echtes, die „Raméide" ein absichtlich entstelltes Bild von Rameaus Kunsturteil giebt, sei darauf verwiesen, dafs schon bei Diderot der Neffe der Öffentlichkeit gegenüber seine wahre Meinung genau so verhehlt wie in seiner Selbstbiographie: er will nicht, dafs man seine vertrauliche Aussprache mit Diderot über den Onkel und seine Kunstgenossen höre, und nicht so bald merkt er, dafs er bei seinem Singen und Reden Zuhörer hat, als er sofort (ausdrücklich an diese und nicht etwa an Diderot gewendet) dem Preis der Duni und Genossen das Lob der Franzosen hinzufügt. Weit entfernt also, auf einen Widerspruch zu stofsen, finden wir hier einen neuen Beleg für die erstaunliche Treue des Diderotschen Bildes.

Nicht anders verhält es sich, wenn die „Raméide" mit lautem Schalle das Lob Bertins und Frérons ausposaunt, während der Dialog sich eifrig bemüht, diese Leute als Lumpengesindel erster Klasse zu verschreien. Wohl mag Diderot hier in seinem eigenen Interesse die Farben etwas dicker aufgetragen haben, aber der Widerspruch erklärt sich auch ohne dies: Rameau bedurfte der Hilfe, und wo sollte er sie anders suchen als in den Kreisen, in welchen er in erster Linie verkehrt hatte? Und bezeugt nicht gerade Diderots Gespräch, dafs er diese Leute durch frech verlogene Schmeichelei an sich fesselte?

Schwieriger schon ist die Frage, ob das Bild, das Diderot von der moralischen Beschaffenheit Rameaus entwirft, der Wirklichkeit entspricht. Die „Raméide" zeugt von entschiedener Pietät des Verfassers gegen seine Familie, namentlich gegen Mutter, Schwester und Frau, und scheint zu beweisen, dafs er durchaus nicht ohne sittliches Organ war. Man könnte darauf freilich erwidern, dafs die „Raméide" eben eitel Heuchelei und ohne ernstere Glaubwürdigkeit sei: aber den charakteristischen Hauptzug, dafs Rameau zu Gunsten der Seinen auf sein Erb-

teil verzichtete, bezeugt auch Cazotte, und Piron nennt seinen Landsmann einen zweifellos braven Jungen. Dem gegenüber kann man nun fast allerwärts lesen, daſs Diderot seinen Neffen zu einem Haupt- und Erzlumpen gestempelt habe. Das scheint mir denn doch nur in sehr bedingtem Sinne wahr: Denkweise und Charakterveranlagung können hier garnicht scharf genug von einander geschieden werden. Es fehlt Diderots Rameau durchaus nicht an Momenten, wo ihm das Unwürdige seiner sittlichen Verfassung mit erschreckender Klarheit vor Augen tritt, ja, er ist sogar imstande, Thränen darüber zu vergieſsen; trotz aller Verkommenheit hat er im Grunde eine zarte Seele. Mehr als einmal bäumt sich sein Stolz — er selbst redet sogar von seiner Würde — gegen die erniedrigende Rolle auf, die er bei seinen Gönnern spielt, und von seiner verstorbenen Frau redet er in einer Art und Weise, daſs selbst alle schmutzige Frivolität seine warme, innige Herzensneigung nicht zu verbergen vermag. Und worin besteht denn die groſsartige Tragik dieses Charakters anders als darin, daſs er nicht Kraft genug besitzt, seine unsittlichen Theorien mannhaft zu bethätigen, daſs er es auch im Laster, dem er sich aus voller Überzeugung in die Arme wirft, dank seiner unglücklichen Naturanlage zu nichts wirklich Groſsem bringt? Einen aufopferungsfähigen Menschen, einen braven Kerl hat uns Diderot gewiſs nicht vorgeführt; darüber aber, daſs er auch seine guten Seiten habe, läſst er keinen Zweifel. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daſs Diderot die dunklen Farben etwas zu stark aufgetragen hat, aber man darf auch nicht vergessen, daſs Denis Diderot zweifellos ein ganz anderer Menschenkenner war als der brave Jacques Cazotte oder der muntere Alexis Piron.

Stand nun aber Rameau auf der geistigen Höhe, war er genügend durchgebildet, um ein Gespräch, wie Diderot es wiedergiebt, führen zu können? Piron nennt ihn einen Riesen, freilich nur im Gegensatz zu Zwergen, und auch die anderen Berichterstatter, Grimm nicht ausgenommen, sind darin einig, daſs er eine eigenartige Befähigung besaſs, zu guter Stunde die verblüffendsten Einfälle und überraschendsten Gedanken halb unbewuſst hervorzubringen. Das alles verhält sich nun zwar, wie wir bereits sahen, bei Diderot nicht anders; aber

die Kehrseite der Medaille, dafs er meist sinnloses Zeug rede, darauf weist zwar Diderot wie die Übrigen hin, die Belege dafür suchen wir aber vergebens; es ist vielmehr, wie Diderot selbst äufsert, ein Stückchen Vernunft in allem, was er vorbringt. Und mögen seine Einzeläufserungen noch so merklich den Stempel des Instinktiven und Improvisierten tragen: in ihrer Gesamtheit schliefsen sie sich unvermerkt zu einem wohldurchdachten System materialistischer Moral zusammen. Hier ist der Punkt, wo wir mit der Theorie vom blofsen Porträt brechen müssen. Zwar, die Grundlagen der Rameauschen Weltanschauung giebt Diderot aller Wahrscheinlichkeit nach getreu wieder: das lehrt ein Vergleich mit Mercier; aber so klar, so folgerichtig kann Rameau der Wirrkopf, wie die Zeitgenossen ihn schildern und er selbst in der „Raméide" sich darstellt, nicht gedacht haben, diese Durcharbeitung ist Diderots Werk. Das Gleiche gilt von dem Grundriss einer Musiktheorie, den Rameau im letzten Drittel des Dialogs zum besten giebt. Die Anregung dazu mag wohl eine Unterredung mit dem wirklichen Rameau gegeben haben, wenigstens bezeugen die Verse der „Raméide"

„Pour chanter bien partout et plaire à la raison,
Du langage il faut suivre et le sens et le ton",

dass die Gedanken Diderots dem Neffen nicht ganz fremd waren. Aber der Zusammenschlufs derartiger Ideen zu einem wohlgefügten theoretischen Ganzen kann nicht von dem Manne herrühren, der nach seiner eigenen Versicherung nie etwas gelernt hat und die Dinge sagt, wie sie ihm eben kommen. Ohne Frage ist es Diderot selbst, der hier durch den Mund seines Helden zu uns spricht; die ästhetischen Erörterungen tragen unverkennbar den Stempel seines Geistes.

Es fragt sich allerdings noch, ob Diderot diese vollendende Ausbildung der Rameauschen Gedankenwelt unbewufst oder aber in bewufster künstlerischer Absicht vornahm. Das erstere wäre ihm an sich schon zuzutrauen. Alle Welt ist darüber einig, dafs der ganze Reiz seiner Persönlichkeit, der ganze Reichtum seines Geistes sich nirgends so voll entwickelte als in der Unterhaltung; aber nicht minder einig ist man darüber, dafs Diderot die Kosten der Unterhaltung meist allein trug.

Besonders treffend hat dies in späteren Jahren, im „Mercure" vom 15. Februar 1779, Garat dargestellt. Dieser reist zu einem Freunde aufs Land und erfährt alsbald, dafs er mit Diderot Wand an Wand schläft. Gleich am anderen Morgen macht er dem Philosophen seine Aufwartung, und das Gespräch ist bald im Gange; aber Garat merkt schnell, dafs er hier nichts zu thun hat als zu hören und zu bewundern. Diderot redet und gestikuliert auf ihn ein; die Gedankenfolge führt ihn von der Gesetzgebung zum Theater, vom Theater auf Tacitus, auf römische Ruinen, auf römische Geschichte. Er spricht seinem Gaste eine ganze Szene aus Terenz vor, fast singend deklamiert er einige Oden aus Horaz; endlich singt er gar wirklich ein Lied eigener Erfindung und trägt eine kleine Komödie vor. Und das Ende? Diderot hat erkannt, dafs sich in der Konversation mit Garat etwas lernen lasse, und bittet ihn, eine Verbindung aufrecht zu erhalten, deren Wert er zu schätzen wisse! Diderot bekam diesen Bericht zu Gesichte, lachte und fand sich nicht übel getroffen, wennschon die Darstellung mit einem leichten Firnis poetischer Ironie überzogen sei. Sollte nun etwa Diderot, wie Garat ganze Gedankenfolgen, so dem Neffen Rameaus wenigstens einige von seinen eigenen besten Gedanken unwissentlich geliehen haben? Möglich, aber kaum wahrscheinlich. Die tiefgehende, sichere Beobachtung, welcher Diderot seinen Helden unterzogen hat, läfst doch wohl darauf schliefsen, dafs er in den Gesprächen mit diesem die Rolle des Wortführers mit der des Hörers vertauschte, wie es ja auch im Dialog der Fall ist; seine Modifikationen des Charakters wären demnach bewufst. Trotz dieses Ergebnisses haben wir Garat wohl nicht ohne Nutzen angezogen: er zeigt uns, in welchen Punkten Rameau und Diderot verwandte Seelen waren.

Wir kämen nach alledem ungefähr zu folgendem Ergebnis: Diderots Darstellung ist nicht nur ein Porträt des geschichtlichen Neffen Rameaus, sondern das ausgeführteste, das beste Porträt von ihm, das wir kennen. Die Modifikationen, die Diderot sich gestattet hat, ändern wenig daran: er hat anscheinend den Mafsstab für die dunkleren Züge seiner geistigen Physiognomie etwas zu grofs genommen, er hat seinem Ge-

dankensystem einige Ordnung und vielleicht auch gröfsere Fülle gegeben und ihm eine Theorie der Musik untergeschoben, der man den Diderotschen Ursprung an der Stirne ansieht. Aber dafs er einen erbärmlichen armen Teufel zu einer gigantischen Gestalt umgewandelt hätte, das trifft keineswegs zu.

Erweist sich somit Diderots Bild als wahrheitsgetreu, spielt zudem die Gestalt des Neffen, was niemand bestreiten wird, eine hervorragende, ja, wir möchten fast sagen beherrschende Rolle, so sind alle Auffassungen, die ihn zum blofsen Typus zu stempeln oder gar mehr oder minder zur Bedeutungslosigkeit herabzudrücken suchen, als unhaltbar zu betrachten. Ihn gar zum geheimen Träger Diderotscher Ansichten zu machen geht überdies schon deshalb nicht an, weil Diderot im Dialog seine eigenen sittlichen Überzeugungen durchaus wahrheitsgemäfs darstellt: Neigung zum Moralpredigen und Tugendbegeisterung haben ihn selbst in der Zeit seines reinsten Materialismus, die übrigens 1761 wohl noch nicht einmal angebrochen war, nie verlassen, und seine Korrespondenz beweist, dafs es ihm damit heiliger Ernst war. Wir brauchen also wohl kaum noch darauf hinzuweisen, dafs er gerade 1761 den moraltriefenden „Hausvater" der Bühne übergeben hatte.

Berechtigt uns dies nun aber dazu, in dem Gespräche ein blofses Charakterbild zu sehen? Keineswegs! Wie jedes Werk Diderots, so mufs auch dieses eine bestimmte Tendenz haben, und auf eine solche weist ja auch die Bezeichnung „Satire" deutlich hin. Die Ansicht, als sei der Dialog gerade durch seine Porträttreue ganz von selbst zur Satire geworden, oder als handle es sich gar um eine Satire auf Jean-François Rameau, bedürfen wohl gar nicht erst der Widerlegung. Soviel ist doch jedenfalls auch ohne lange Erörterungen ganz gewifs, dafs wenigstens im mittleren Teile die Satire ganz klar und unverkennbar hervortritt und dafs es dort die Gegner der Encyklopädie und ihre Helfershelfer sind, über die sich die Lauge des Diderotschen Spottes ergiefst. Wir müssen daher zunächst diesen Teil und seine Voraussetzungen betrachten.

Unter den Feinden der Encyklopädie und der neueren philosophischen Bestrebungen überhaupt war wohl keiner, der bei Diderot so viel auf dem Kerbholz hatte wie Charles Palissot

de Montenoy aus Nancy (1730—1814). Er hatte sein Glück zunächst 1751 mit einer Tragödie „Zarès“ versucht, aber nur einen „durchschlagenden“ Erfolg erzielt, worauf noch Diderots Dialog boshaft anspielt. Aber vier Jahre später gelang es dem nicht unbegabten, aber anmafsenden jungen Schriftsteller, zu einer — freilich nicht sehr beneidenswerten — Berühmtheit zu gelangen. 1755 errichtete König Stanislaus Leszczynski in Nancy Ludwig dem XV. ein Standbild, und die Einweihung am 26. November wurde unter anderem durch eine Theateraufführung gefeiert. Die Stücke hatte Palissot als ein Kind der Stadt in Auftrag erhalten. Er liefs auf ein ganz kurzes allegorisches Vorspiel die Komödie in Prosa „Le Cercle ou les originaux“ folgen, in welcher lauter typische Figuren, der Poet, die gelehrte Frau, der Financier, der Arzt, durchgehechelt wurden. Auch ein Philosoph befand sich darunter, und es war kein Zweifel, dafs Palissot damit auf Rousseau zielte: „Was von den Sonderbarkeiten dieses aufserordentlichen Mannes den Weltmenschen auffallen konnte, ward hier, keineswegs geistreich und heiter, sondern täppisch und mit bösem Willen vorgestellt und das Fest zweier Könige pasquillantisch herabgewürdigt.“ Der König und die Nanziger Akademie nahmen zwar diese Taktlosigkeit übel genug auf, aber Palissot liefs von seiner Gegnerschaft gegen die philosophische Sekte umso weniger ab, als eines ihrer Häupter, d'Alembert, in Nancy eine Beschwerde gegen sein Stück eingereicht hatte. Er säumte daher nicht, auf dem einmal eingeschlagenen Wege fortzuschreiten. Schon 1757 trieb ihn die Lust, seine Kraft auch an Diderot zu versuchen, und er schrieb seine „Petites lettres sur de grands Philosophes“, die sich sowohl gegen den Encyklopädisten wie gegen den Dramatiker wendeten. Der zweifelhafte Ehrenmann gefiel sich zunächst in der Rolle eines Hüters von Thron und Altar, Sitte und Geschmack gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der bösen Encyklopädisten, dann aber ging es über Diderots ersten Versuch auf dem Gebiete des bürgerlichen Dramas, den eben auf der Bühne erschienenen „Fils naturel“ her. Wenn Palissot sich dabei gegen Diderots Kunstlehre wandte, so war er damit in seinem guten Recht; den Vorwurf des Plagiats aber hätte er unterwegs lassen

können, wenn auch nicht bestritten werden soll, dafs Diderots Drama sich wirklich an Goldonis „Vero amico“ anlehnt.

1760 erfolgte ein neuer Vorstofs des Kotzebue von Nancy: am 2. Mai erschien seine mehr als billig berühmte Komödie „Les Philosophes“ auf den Brettern. Dies dreiaktige Pamphlet in Versen setzte Palissots Frechheit die Krone auf, wie eine kurze Inhaltsangabe zeigen wird. Die junge Rosalie ist von ihrem verstorbenen Vater einem braven Militär Namens Damis versprochen worden, aber die Mutter ist damit nicht einverstanden: sie hat sich der Philosophie ergeben und möchte nur einen Angehörigen dieser Zunft, Valère, als ihren Schwiegersohn sehen. Aber weder dieser noch seine Freunde Dortidius und Theophraste nehmen Cydalise ernst: es kommt ihnen nur darauf an, für ihren Freund die Braut zu ergattern, später wollen sie Cydalisens Haus nicht wieder betreten. Ein aufgefangener Brief aber macht dem unsauberen Wesen ein Ende: die Philosophen werden schliefslich aus dem Hause gejagt, und Damis führt seine Rosalie heim. Die praktische Philosophie setzen die beiden Bedienten in Scene: Frontin übt sich an seinem Herrn Valère im Taschendiebstahl und entschuldigt sich mit philosophischen Grundsätzen, erhält aber die Belehrung, dafs, wenn auch nicht das Stehlen, so doch das Sich-erwischenlassen verwerflich sei. Und Crispin erscheint gar im dritten Akte als Philosoph auf allen Vieren und zieht als seine Nahrung eine rohe Salatstaude aus der Tasche, um den vielgepriesenen Naturzustand zu verwirklichen. Interessant ist noch die Scene des Bücherkolporteurs: ein solcher Vertreiber verbotener und unerlaubter Litteratur erscheint bei Cydalise und bietet ihr in erster Linie Werke Diderots an, die „Bijoux indiscrets“, die „Lettre sur les sourds“, den „Père de famille.“ Wie das Ganze an Molières „Gelehrte Frauen“, so lehnt sich dieser Auftritt an einen ähnlichen aus der „Femme docteur“, dem bekannten antijansenistischen Lustspiel des Jesuiten Bougeant (1731) an.

Auf wen Palissots Stück gemünzt sei, darüber konnten die Zeitgenossen nicht wohl im Zweifel sein. Diderot war schon durch den Namen Dortidius, der erst später in Marphutius verwandelt wurde, genügend gekennzeichnet; unter Valère, der

Unterricht im Taschendiebstahl giebt, ist niemand anders zu verstehen als Palissots Wohlthäter Helvetius; mit beiden vereinigt sich Theophraste-Duclos, um Cydalise, ein Zerrbild der braven Madame Geoffrin, zu prellen. Rousseau, dem es Palissot verdankte, dafs die Nanziger Akademie ihn nicht des „Cercle“ wegen mit Schimpf und Schande ausgestofsen hatte, mufste es sich zum Dank gefallen lassen, dafs seine Lehren zum zweiten Mal dem Gelächter der Menge preisgegeben wurden.

Palissot machte in einem Briefe an Voltaire kein Hehl daraus, dafs er in erster Linie auf Diderot gezielt habe; er habe Rache geübt für einen Angriff, den dieser in unverschämtester Weise gegen die Fürstin Robecq und Frau von La Marck gerichtet habe. Das beruhte erstens auf einer Verwechslung zwischen Diderot und seinem Freunde Grimm und berechtigte zweitens auf keinen Fall zu einem so gemeinen Verfahren.

Obgleich die Aufführung der „Philosophen“ das gröfste Aufsehen erregte, überliefs es Diderot andern, an Palissot Rache zu nehmen und ihm ihre Verachtung an den Kopf zu werfen; Voltaire, Rousseau und der Abbé Morellet nahmen diese Aufgabe auf sich, während Diderot im Stillen seine Zeit erwartete.

Wir müssen uns hier vergegenwärtigen, dafs Diderot damals schwere Zeiten, vielleicht die schwersten seines Lebens, durchzumachen hatte. Das Werk, dem er seine ganze Lebens- und Schaffenskraft gewidmet hatte, die Encyklopädie, war ungefähr bis zum Erscheinen des siebenten Bandes, Ende 1757, von den schönsten Erfolgen gekrönt gewesen. Aber nur zu bald wendete sich das Blättchen. Die Bemühungen der Feinde mehrten sich, nach und neben einander zogen die Palissot, die Moreau, die Chaumeix und Hayer gegen die verhafste Encyklopädie zu Felde, und Diderots treuester Helfer d'Alembert machte bereits jetzt Miene, die Flinte ins Korn zu werfen. Das Erscheinen von Helvetius' Buch „De l'Esprit“, 1758, an welchem man Diderot beteiligt glaubte, schlug dem Fafs den Boden aus: Joly de Fleury, Generaladvokat des Pariser Parlaments, erhob am 23. Februar 1759 auf Grund des Zeugnisses von Abraham Chaumeix, einem fragwürdigen Schriftsteller jansenistischen Bekenntnisses, gegen

die Encyklopädie Anklage wegen Atheismus und Jugendverführung. Das Parlament verurteilte die Encyklopädie: am 8. März 1759 wurde das Privileg zurückgezogen und der Verkauf der schon gedruckten und noch zu druckenden Bände verboten. Wenn nun auch diese Maſsregel keineswegs energisch durchgeführt wurde, so war sie für den Hauptherausgeber der Encyklopädie doch nichts weniger als gleichgiltig. Der Kampf brach nun erst recht los, hageldicht sausten die Geschosse hinüber und herüber, Diderot stand allein, auf sich selbst angewiesen und mochte zusehen, wie er die Encyklopädie zu Ende brachte. Der Februar des Jahres 1761 brachte noch den kränkenden Miſserfolg des „Hausvaters" hinzu, und gerade diese Erfahrung mochte die Erinnerung an die Angriffe Palissots, der den Dichter so wenig als den Denker geschont hatte, wieder wachrufen.

So kommt denn der Juli oder August des Jahres 1761 heran. An einem regnerischen Nachmittage verläſst Diderot den Garten des Palais-Royal und die Banc d'Argenson, den gewohnten Ort seines Stelldicheins mit Sophie Volland, und tritt hinein ins Café de la Régence, um den Schachspielern zuzusehen. Dort ist es, wo er mit Rameaus Neffen zusammentrifft, und bald sind beide im lebhaftesten Gespräch begriffen. Erst gestern hat Bertin seinem bisherigen Schützling aus ganz nichtigem Grunde die Thüre gewiesen, und nun mag es den genial-verbummelten Musikanten kitzeln, seiner Erbitterung und Verachtung Luft zu machen und den Encyklopädisten einen Blick ins Hauptquartier seiner Todfeinde thun zu lassen. Seine absonderliche Denkweise und seine tiefe Menschenkenntnis befähigen ihn, ein Bild zu entwerfen voll schärfster Kaustik und grotesken Humors, das nur der ordnenden und bessernden Hand eines echten Künstlers bedarf, um zu einer starken und wirksamen Satire zu werden. Was weiſs er nicht alles zu erzählen! Im Hause des mürrischen und herrischen Bertin und seiner kugelrunden Maitresse, der erstaunlich talentlosen und gezierten kleinen Hus, da ist es, wo man die Theatererfolge zu fabrizieren sucht, wo Hungrige und Satte sich um den Suppennapf versammeln, um wie die wilden Bestien über die Philosophen herzufallen. Vereinigt sich nun gar mit Bertins Horde die

Gefolgschaft von des zweifelhaften Bouret Schwiegersöhnen Montsauge und Villemorien, so geht es schlimmer zu als in einer Menagerie. An den Duclos, Rousseau, Voltaire, d'Alembert, Diderot bleibt kein gutes Haar, und bei Bertin ist es auch, wo man mit vereinten Kräften solche unsaubere Machwerke wie Palissots „Philosophen" zusammenbraut. Alle durchgefallenen Dichter, alle ausgepfiffenen Komödianten finden dort ihr Heim, und der Neid erbärmlicher Journalisten auf einander tritt vor dem gemeinsamen Hafs gegen alles Vortreffliche zurück. Denn hier giebt es nur ein Verbrechen: Talent haben. Wehe den begabten Schauspielerinnen, hinter denen die kleine Hus zurückstehen mufs, wehe den Schriftstellern, die durch ihre Bedeutung den Zorn Palissots, Frérons und ihrer Trabanten auf sich ziehen. Lumpen sind Bertins Gäste alle miteinander und geriebene Gesellen dazu, bis auf den einen, der dumm genug ist, solches Gesindel zu füttern. Diejenigen, die wie Rameau lästern und schmeicheln, um etwas in den Magen zu bekommen, sind noch die besseren darunter; was soll man aber von den Fréron, Palissot, Baculard sagen, die satt zu essen haben und sich doch mit Robbé, dem Dichter der Vérole, und dem Pinselgesicht Poinsinet an einen Tisch setzen? Palissot besonders ist ein Erzlump, der seine Genossen und Wohlthäter öffentlich verhöhnt und beleidigt, seinen Freunden die Maitressen wegschnappt und ihre Frauen verleumdet, wo nicht gar verführt. Andere, wie der glattzüngige Abbé d'Olivet, der dicke Schwätzer Le Blanc, der Heuchler Batteux sind auch die Besten nicht. Und sie wissen ganz genau, wes Geistes Kinder sie sind: treffen zwei von diesen Auguren zusammen, so sind sie nicht im Zweifel darüber, dafs zwei ausgesuchte Schurken bei einander stehen. Und mitten unter ihnen Rameau der Neffe, der jede Erniedrigung sich gefallen lassen, der den Narren und Claqueur spielen mufs, aber trotz seiner Verkommenheit in dieser Umgebung grofs dasteht, weil er der Einzige ist, der den Mut hat, sich zu seiner Schurkerei zu bekennen, und der auch die anderen kennt wie kein Zweiter. Dies ungefähr der Hauptinhalt von Diderots Satire, zu welcher ihm Rameau das Material, an vielen Stellen gewifs schon halb fertig, zutrug.

Es ist auffällig, eine wie grofse Rolle darin das Theater spielt. Das scheint zuerst Monval bemerkt zu haben, dessen kurz hingeworfene Bemerkung, dafs „Rameaus Neffe“ in engstem Zusammenhang mit dem Mifserfolge des „Hausvaters“ stehe, zu dem Förderlichsten gehört, was je über Diderots Gespräch vorgebracht worden ist. Wenn das Hauptquartier der Feinde als Sammelpunkt der durchgefallenen Dramatiker dargestellt und zu diesem Zweck sogar auf ein zeitlich so entlegenes Werk wie Palissots „Zarès“ (1751) hingewiesen wird, wenn die elende Theaterwirtschaft, bei der die Bertins und Rameaus die Hand im Spiele haben, scharf gegeifselt wird, so erblicken wir darin die Rache eines gekränkten Bühnendichters: Gewifs, der „Hausvater“ hat nur einen lauen Erfolg gehabt, aber davon mögen doch diejenigen schweigen, die selbst ganz andere Niederlagen erlitten haben und ihre Erfolge lediglich der Intrigue verdanken! Es sei daran erinnert, dafs dies letztere gerade bei Palissots „Philosophen“ der Fall war.

Aber hat dieses Werk, das nur ein einziges Mal flüchtig genannt wird, für den Dialog wirklich die Bedeutung, die ihm seit Goethes Tagen zugesprochen wird? Allerdings, und vielleicht in noch höherem Mafse, als man bisher erkannt hat. Es ist nicht damit gethan, dafs Palissot mehrfach als der eigentliche Hauptlump des Bertinschen Kreises erscheint; auch die Angriffe auf die Hus und somit mittelbar die auf ihren Liebhaber und seine ganze Sippe sind ohne Zweifel mit den „Philosophen“ in Verbindung zu bringen: niemand anders als Bertins Maitresse war es gewesen, welche bei der ersten Aufführung die Rolle der Rosalie gespielt hatte, wahrscheinlich eben dieselbe Partie, welche ihre im Dialog ehrenvoll ausgezeichnete Rivalin Clairon, entrüstet über die Tendenz des ganzen Stückes, entschieden zurückgewiesen hatte. Die Hauptsache ist aber, dafs sich Diderots Satire in ihrem mittleren Teile geradezu als eine Art Gegenstück zu den „Philosophen“ auffassen läfst; man versuche nur, sie in eine Komödie mit der herkömmlichen Liebesgeschichte und Intrigue zu verwandeln, um sich von dieser Verwandtschaft zu überzeugen. Ganz ähnlich wie Cydalise in der Mitte der schmarotzenden und

intriguierenden Philosophen steht Bertin mit der kleinen Hus inmitten der unsauberen Gesellschaft, die sich um seinen Tisch versammelt. Hatte Palissot die Encyklopädisten als gefährliche Gesellen dargestellt, so wird hier ihm selbst und seinen Genossen der Spiegel vorgehalten. Sie sind Menschen, mit denen niemand ungestraft verkehrt, dafür giebt Palissot selbst das schlagendste Beispiel. Und dafs Bertin von seinen Schmarotzern ebenso wohl verlacht und verleumdet wird wie Cydalise, tritt deutlich genug hervor. Auch darauf, mit Schimpf und Schande fortgejagt zu werden, mufs man sich bei Bertin gefafst machen; aber dies Schicksal trifft nicht, wie in den „Philosophen“, den Schuldigen, sondern — bittere Ironie! — den Einzigen, der es einmal wagt, ein wahres und vernünftiges Wort zu sagen.

Und nun begreifen wir auch schnell, inwiefern der erste und letzte Teil des Dialogs mit der Satire in der Mitte im Zusammenhang stehen: Palissot hatte seine „Philosophen“ mit einer Moral ausgestattet, die sich mit einiger Bosheit wohl aus Helvetius' Buch „De l'esprit“ ableiten liefs. Dem tritt Diderot entgegen: er greift die beiden Hauptgrundsätze seines Modells, „alles Gute und Böse geschieht nur, um etwas zwischen die Zähne zu bekommen“ und „quisque suos patimur manes“, dazu wohl noch manch andern wirklichen Zug geschickt auf und spinnt daraus eine mindestens gleich grobe materialistische Ethik, deren Träger sich in der Gesellschaft der Palissot und Genossen wohl fühlt wie der Fisch im Wasser. Rameau hat mit seines Vaters Blut auch dessen Charakteranlage geerbt. Ist diese nach den herkömmlichen Moralanschauungen böse, was thut's? Er kann nichts daran ändern, er fühlt sich wohl dabei und wird sich hüten, Laster, die ihm natürlich und in der Welt nützlich sind, mit Tugenden zu vertauschen, die er sich anquälen müfste und die ihn zu nichts brächten. Und was ist denn diese vielgepriesene Tugend überhaupt anders als die Schrulle von ein paar sonderbaren Schwärmern, die die Welt nicht verstehen? Pflichten giebt es für den Menschen nicht: mag doch jeder Familienvater die Seinen leben lassen, wie sie wollen; je gleichgiltiger sich die Menschen gegen einander verhalten, umso besser werden sie mit einander auskommen. Wer sein Kind liebt, gebe ihm keine Erziehung,

wie sie ins alte Sparta, sondern wie sie ins moderne Paris pafst, er sei froh, wenn es von vornherein eine böse Natur mitbringt, und lehre es nicht so sehr das Laster als vielmehr nur die Strafe des Lasters vermeiden. Vaterland und Freundschaft sind ein leerer Schall, wer wird darnach fragen? Leben soll dagegen Salomons Weisheit: gute Weine trinken, leckere Speisen schlucken, hübsche Weiber im Arm haben und prächtig schlafen, und wem dazu noch ein regelmäfsiger Stuhlgang beschieden ist, der hat nichts mehr zu wünschen, mag die Welt im übrigen gehen, wie sie will. Auf diese Güter zu verzichten wäre geradezu der menschlichen Natur zuwider, und sie zu erlangen, ist jedes Mittel recht. Sein Brot und Geld mit Dingen zu verdienen, die man nur halb versteht, ist noch etwas ganz Harmloses, denn die ehrlichsten Leute treiben es nicht anders; beneidenswert aber, wer schlau und frech genug ist, sich den Kuppelpelz zu verdienen, glücklich, wer zu kriechen, wer den Grofsen, ihren Lastern und Ungerechtigkeiten zu schmeicheln versteht, wer sie zum Lachen zu bringen und ihren Beutel zu erleichtern weifs. Er übt dadurch die Rache des Schicksals an den Grofsen aus, und wäre er reich, die Reichen arm, so würde es keiner von beiden anders machen. Den Gipfel aber erreicht doch nur der, der es in der Schurkerei zur wirklichen Gröfse bringt: ihm wird neben dem materiellen Lohn die Bewunderung selbst der Guten zu teil.

Rameau ist nun zwar von Natur keineswegs so schlimm, als er sich macht, es ist ihm auch noch nicht geglückt, einzig seinem Ideal gemäfs zu leben. Aber nirgends sind jedenfalls seine sauberen Grundsätze und ihre Bethätigung so am Platze wie im Hause Bertins, wo im Grunde kein Mensch anders denkt als er, wo man ihn gerade so erbärmlich und lasterhaft haben will, wie er ist. Darin liegt eine wahrhaft vernichtende Kritik der Palissotschen Sippe, und ihr zu liebe lohnte es sich wohl, Charakter und Gesinnungen des eigenartigen Schmarotzers sowohl vor wie nach der eigentlichen Satire breit zu entfalten.

So gewifs es nun nach alledem ist, dafs Diderots Dialog nicht so sehr ein abstraktes Parasitentum geifselt als vielmehr den Kampf mit sehr realen und lebendigen Gegnern aufnimmt, ebenso sicher ist es andrerseits auch, dafs seine Satire nicht

im blofs Persönlichen haften bleibt. Über den Kreis Bertins und seiner Genossen hinaus lenkt sich sein Blick auf die ganze Gesellschaft, und sie giebt ihm kein viel anderes und erfreulicheres Bild. Die verschiedenen Geschichten und Erlebnisse, die Rameau ihm nach und nach erzählt — Satiren im kleinen —, belehren ihn: Nicht nur in das Haus des fragwürdigen Finanzmannes und seiner jämmerlichen Gefolgschaft, sondern in die ganze Welt von heute pafst ein Mann von Rameaus Charakter und Gesinnungen vorzüglich hinein. Je weiter der Dialog fortschreitet, je rückhaltsloser Rameau den tiefsten Grund seiner Weltanschauung enthüllt, umso nachhaltiger drängt sich Diderot diese Überzeugung auf. Alle Welt denkt im tiefsten Innern wie Rameau, nur ist niemand aufser ihm so ehrlich es zu bekennen; alle Welt handelt wie er, denn die Verhältnisse dulden es nicht anders; jeder hat diesen oder jenen, vor dem er seinen schweifwedelnden Tanz aufführt, und so gipfelt denn der Dialog in Diderots erstauntem Ausruf: „Wahrlich, was Ihr die Pantomime der Bettler nennt, ist der grofse Hebel der Erde. Jeder hat seine kleine Hus und seinen Bertin.“ Die litterarische Satire hat sich zur Weltsatire erweitert.

So erscheinen denn Satire und Porträt aufs innigste mit einander verschmolzen, und man mufs es Diderot lassen, dafs er es in wahrhaft genialer Weise verstanden hat, die Charakterschilderung, die schon an und für sich ein Meisterstück wäre, in den Dienst seines satirischen Zweckes zu stellen. Kaum irgendwo kann man beobachten, dafs diese beiden Bestandteile einander widerstrebten, sie schliefsen sich vielmehr fest zu einem einheitlichen Kunstwerke zusammen.

Zu diesen beiden Elementen gesellt sich nun aber noch ein drittes, dessen Auflösung in das Gesamtwerk nicht ganz in gleichem Mafse geglückt ist: das musikalisch-ästhetische. Zwar gegen die Art und Weise, wie Diderot neben dem Lumpen und Schmarotzer Rameau auch den Künstler zu seinem Rechte hat kommen lassen, wird man schwerlich etwas einwenden können: es hat etwas eigentümlich Fesselndes und unwiderstehlich Anziehendes, in dem sittlich verwahrlosten zugleich den ungewöhnlich befähigten Menschen zu erkennen. Mit vollem Recht rückt Diderot zunächst das grofsartig entwickelte

darstellerische Talent des Neffen in den Vordergrund, denn gerade der Rameau, der, halb Schmeichler, halb Hanswurst, bei Bertin und seinesgleichen seine Erfolge sucht, ist ohne dieses Talent gar nicht zu denken, und so läfst man es sich gern gefallen, wenn der beredte Vorkämpfer mimischer Kunst, der Verfasser des „Natürlichen Sohnes“ und des „Hausvaters“, daran seine helle Freude hat. Aber kaum minder wird uns Rameau der Musikus fesseln; zwar den gewissenlosen Klavierlehrer schieben wir mit Verachtung beiseite, dem sonderbaren Virtuosen aber, der ohne jedes Hilfsmittel einen Violinisten, einen Klavierspieler, ein Orchester, ein ganzes Opertheater so vorzüglich nachzuahmen weifs, dafs er die Aufmerksamkeit der ernsthaftesten Leute an sich fesselt und ihnen, selbst aufs tiefste ergriffen, Thränen der Rührung entlockt: diesem Manne können wir unsere Bewunderung, unsere Zuneigung unmöglich versagen, und gern werden wir glauben, was Diderot uns versichert, dafs sich im innersten Herzen dieses Verkommenen eine zarte Seele verbirgt.

Bedenklicher sieht es dagegen mit dem Abschnitte aus, welcher der zeitgenössischen Musik gewidmet ist: wir können nicht umhin, ihn im Verhältnis zum Ganzen als eine Episode zu bezeichnen, zu deren Einflechtung allerdings der wirkliche Verlauf des Gesprächs mag Anlafs gegeben haben. Seit Jahren tobte in Paris bereits der Kampf zwischen der französischen und italienischen Musik. Der französierte Lulli und der Franzose Rameau waren unbestrittene Herren der Sachlage gewesen, bis 1752 eine italienische Truppe, die sogenannten Bouffons, auf der Bildfläche erschienen und mit Pergoleses „Serva padrona“ die alte Ordnung umzustürzen begannen. Ein wütender Kampf entspann sich, die sogenannte „Guerre des Bouffons“, die selbst dann nicht endete, als die Bouffons 1754 verabschiedet wurden. Die Lullisten und Dunisten lagen sich auch jetzt noch in den Haaren, aber die französische Oper war vernichtet, ihr Heim in der berühmten Sackgasse verödet, während alles in die Nebentheater strömte, um sich an italienischer Musik zu erquicken. Diderots Freund Grimm hatte mit seinem „Petit prophète de Boehmisch-Broda“ entschieden für die Italiener Partei ergriffen, die Buffon, d'Alembert, Diderot dachten

nicht anders. Goethe hat diese Stellungnahme Diderots verwunderlich gefunden: als Theoretiker dringe er so sehr auf Bedeutung, in der Praxis entscheide er sich dagegen nicht für die Lulli und Rameau, die in erster Linie das Bedeutende, sondern für die Italiener, die vorzüglich das Anmutige betonten. Die Zeitgenossen waren jedoch in diesem Punkte anderer Ansicht: sie begrüfsten gerade die Werke der Pergolese, Duni u. s. w. als Produkte einer ausdrucksvolleren und ausdrucksfähigeren Kunst. Genau wie Diderot urteilt in diesem Punkte Rousseau in seiner „Lettre sur la musique française“ (1753): für ihn ist die französische Opernarie ein abgeschmackter Singsang, während er die Italiener gar nicht genug zu rühmen weifs, weil ihre Arien den Gehalt der Situation so vorzüglich zum Ausdruck bringen und in die Scenen nicht blofs eingestreut sind, sondern einen wirklichen Bestandteil derselben bilden. Auf etwas Ähnliches zielt wohl der Verfasser der „Raméide“, wenn er der italienischen Kunst vor allem Wahrheit nachrühmt, wie sich denn überhaupt trotz aller Scheingegnerschaft gegen Rousseau sein Urteil mit dem, was Diderot ihm in den Mund legt, so ziemlich gedeckt haben wird. Aber die Echtheit seiner Urteile über zeitgenössische Musik rettet unsere Partie nicht von dem Vorwurf episodischen Charakters: zur Satire fehlt ihr jede Beziehung, und auch für das Bild des Neffen ist sie, abgesehen von der allerdings sehr wichtigen Stelle, wo seine mimische und gesangliche Kunst den Gipfel erreichen, nicht von entscheidender Bedeutung, denn nirgends im ganzen Dialog tritt im übrigen Diderots Interesse an der Person seines Partners so sehr hinter demjenigen am behandelten Gegenstande zurück wie gerade hier. In erhöhtem Mafse gilt dies, insofern in Rameaus Aussprüche die bereits erwähnte Skizze zu einer Ästhetik der Musik verflochten ist; hier ist, wie schon oben gezeigt, von Rameau fast gänzlich abzusehen, es ist Diderot, der durch seinen Mund spricht. Für ihn ist die herkömmliche Ansicht, dafs die Kunst Nachahmung der Natur sei, keine leere Phrase, sondern als geborener Naturalist hat er sich ernste Gedanken darüber gemacht: was ahmt die Musik nach, und wie ahmt sie nach? Gegenstand der Nachahmung sind entweder natürliche Geräusche oder aber die

Accente menschlicher Leidenschaft, Mittel der Nachahmung sind die Töne einer natürlichen oder, wenn man lieber will, künstlich erfundenen Tonleiter, die entweder durch die menschliche Stimme oder durchs Instrument vorgetragen werden; die Nachahmung durch die menschliche Stimme scheint dabei als das Primäre betrachtet zu werden: „Der Violinist ist der Affe des Sängers". Daraus würde sich ergeben, daſs vier Arten von Musik zu unterscheiden wären: Vokalmusik und Instrumentalmusik als Nachahmung der natürlichen Tonwelt, Vokalmusik und Instrumentalmusik als Nachahmung der Leidenschaftsaccente. Man sieht, es schwebt Diderot etwas ganz Richtiges vor, eine Unterscheidung, für welche wir heute etwa die Bezeichnungen „Musik als Form" und „Musik als Ausdruck" wählen würden, nur daſs die „Musik als Form", um in das unglückselige System der Naturnachahmung hineinzupassen, auf einen höchst absonderlichen Ursprung zurückgeführt wird. Das ist jedoch nicht weiter von Schaden, da Diderot höchst bezeichnenderweise von seinen vier Möglichkeiten nur eine verfolgt, indem er sich im Folgenden eigentlich nur um die Vokalmusik als Ausdruck bekümmert. Das ist fast stets so, wenn er theoretisiert: eine Frage gründlich durchzudenken und in ein System zu bringen, das erlaubt ihm seine improvisatorische Schaffensweise nicht; nur was ihn gerade anzieht, das greift er auf, und dann strömen ihm allerdings die fruchtbaren Gedanken reichlich zu. So ist auch hier die Grundidee ungemein anregend und wertvoll: wie er den Malschülern rät, der Krambude der Manier den Rücken zu kehren und an der Natur ihre Studien zu machen, so wird auch der dramatische Tonsetzer an den Urquell seiner Kunst, den Schrei der Leidenschaft, zurückverwiesen. Wer einen Bettler auf der Straſse flehen hört, wer einen Zornigen, ein eifersüchtiges Weib, einen klagenden Liebhaber vernimmt, ohne von ihm zu lernen, der versteht seine Kunst nicht. Der musikalische Accent soll mit demjenigen der leidenschaftlich bewegten Rede zusammenfallen, und wer so ein gutes Recitativ zu schreiben versteht, wird auch um eine gute Arie nicht verlegen sein. Freilich gehört dazu auch ein Text voll Leidenschaft, keine französischen Geistreicheleien, und nicht in letzter Linie eine geschmeidigere

Sprache als die französische; in allen diesen Grundforderungen aber sind uns zur Zeit die Italiener voraus. Mögen diese Erörterungen prinzipieller Natur immerhin aus dem Rahmen des Ganzen herausfallen, so sind sie dafür an sich so vortrefflich, dafs sie trotzdem wohl niemand gern entbehren möchte.

Erst mit der Betrachtung seiner künstlerischen Natur ist das Bild von Rameaus Charakter, wie wir es nach und nach aufzurollen versucht haben, vollständig geworden. Man wird gestehen müssen, dafs wir es hier mit einer Leistung von ganz erstaunlicher Tiefe und Kraft zu thun haben. Wenn man bedenkt, mit welcher schablonenhaft-typischen Charakteristik sich kurz zuvor und noch gleichzeitig die französische Bühne begnügte, ja, wie wenig Diderot selbst als Dramatiker darüber hinauskam, so werden wir nicht im Zweifel darüber bleiben können, dafs die Psychologie der französischen Aufklärung Unendliches verdankt, dafs wenigstens hier eine Art von „Rückkehr zur Natur" vorliegt, wie sie befruchtender gar nicht gedacht werden kann. Ein Charakter, so widerspruchsvoll und eigenartig wie nur möglich, so verwickelt und schwer verständlich wie irgend einer, tritt hier mit einer Plastik und Lebendigkeit vor unser Auge, die ihresgleichen sucht. Rameaus Neffe gehört zu den unsterblichen Gestalten der Weltlitteratur so gut wie Hamlet und Faust, wie Richard III. und Don Quixote, und so ist dem Unglückseligen, der im Leben Jean-François Rameau hiefs, doch wenigstens eine heifse Sehnsucht in Erfüllung gegangen. Seine Verse

„Et je suis sûr encore que dans bien plus d'un lieu
Je fais parler aussi de Rameau le neveu"

haben bis auf den heutigen Tag ihre Geltung nicht verloren.

Es erübrigt, noch der künstlerischen Form von Diderots Dialog eine kurze Betrachtung zu widmen.

Auch hier zeigt sich Diderot als vollendeter Künstler. Seine hervorragende improvisatorische und konversatorische Begabung bestimmte ihn von vornherein zum Meister des Dialogs, und in dieser Form hat er zweifellos all sein Gröfstes und Bestes niedergelegt. Er fand den Dialog in der Litteratur seiner Zeit als ein Gegebenes, aber erst er war berufen, ihn zur höchsten Höhe der Vollendung zu bringen. Es wird zu-

treffen, was Herder und neuerdings wieder Hirzel feinsinnig bemerkt hat, dafs den gröfsten Einflufs auf ihn dabei Shaftesbury gehabt hat, der ihn auch auf den Weg zur Natur und Wirklichkeit zurückwies. In einem wesentlichen Punkte geht dabei jedoch der Schüler noch über seinen Meister hinaus: die namhaften Dialoge Diderots, allen voran unser „Rameau“, knüpfen an lebendige Personen der Gegenwart, an reale Vorgänge an, und zwar in vollkommen überzeugender Weise. Und wie in den Charakteren, so weifs Diderot auch im Gange des Gesprächs Wirklichkeit und Kunst meisterhaft zu paaren. Der Schein des Unvermittelten, Sprunghaften ist vorzüglich gewahrt, und doch wird ein schärferes Auge über die vortreffliche Entwicklung, über die klare Disposition nicht im Zweifel sein. Man betrachte nur gleich den Anfang des „Rameau“: das Gespräch beginnt mit dem Nächstliegenden, mit den Schachspielern des Cafés; das Thema scheint sich zu erschöpfen, und eine zufällige Wendung bringt Diderot darauf, sich bei Rameau nach seinem Onkel zu erkundigen; der Neffe will von dem Onkel nicht viel wissen, und so kommt man auf die Frage, welche moralischen Ansprüche man ans Genie stellen dürfe, ja, ob das Genie für die Welt überhaupt Wert habe. Einfacher und wahrer kann der Gang eines Gesprächs nicht wohl sein, und doch, welche Kunst verbirgt sich dahinter! Schon die Schachspieler regen die Frage nach dem Werte des Talents an, der Übergang auf den Künstler der höheren Gattung und von da ins Allgemeine ist also keineswegs blofs zufällig, sondern durchaus logisch und bringt zudem eine wirksame Steigerung. Und wenn wir dabei erfahren, wie niedrig Rameau vom Genie denkt, wie trefflich sind wir damit auf die Gesinnung im Palissotschen Kreise vorbereitet, wo man das Genie geradezu hafst. Oder ein anderes Beispiel: ziemlich zu Anfang des Dialogs weist Rameau schon, nicht gerade allzu deutlich, aber nachdrücklich, auf sein gestriges Schicksal bei Bertin hin. Der Gang des Dialogs verwischt diese Spur, erst wesentlich später erfahren wir genau, worum es sich eigentlich gehandelt hat. Es mufste eben früh auf Rameaus Verhältnis zu Bertin und den Seinen, als den eigentlichen Mittelpunkt des ganzen Werkes, hingewiesen werden,

[illegible] Fran- [illegible] Parallelismus [illegible] Diderots Beziehung [illegible] Geschichte des [illegible] Verhandlungen über die Be[illegible] Rameau [illegible]. Aber Diderot [illegible] die entsprechenden Stellen und durch [illegible] Zwischenräume von einander getrennt [illegible] Zusammenhang des Dialogs [illegible] Eindringende [illegible].

[illegible] wie wir uns das Verhältnis des Dialogs zu dem — zweifellos wirklichen — Gespräch zu denken haben, das ihm zu Grunde liegt. Wie nur ein genialer Beobachter die Gestalt des Neffen so sicher erfassen, und ihre Hauptzüge so treffend ins rechte Licht setzen konnte, so vermochte es nur ein Künstler von grossem und überlegenem Talent, den unruhigen Gang des Gespräches getreu wiederzugeben und doch gleichzeitig eine abgeschlossene, vollständige Komposition zu schaffen.

IV.

Goethe und Diderot bis 1804.

Goethes erste Berührung mit Diderot fällt in seine frühen Kindertage, und eine merkwürdige Laune des Schicksals hat es so gefügt, dafs er gleich zu Anfang in den Bannkreis desjenigen Diderotschen Werkes eintrat, durch dessen Übersetzung er fast ein halbes Jahrhundert später seinen Namen mit dem des grofsen Encyklopädisten unauflöslich verknüpfen sollte.

Schon gut ein Jahr besuchte der kleine Wolfgang Goethe die Theateraufführungen, mit welchen die Truppe der Herren L'Hote und Bersac unter besonderem Schutze des Königsleutnants Thoranc im Frankfurter Junghofe die Offiziere der französischen Besatzung unterhielt, als aus Paris die Nachricht von einem hochinteressanten theatralischen Ereignis kam: am 2. Mai 1760 war dort eine Komödie über die Bretter gegangen, welche den ohnehin schwer genug bedrängten Verfassern der Encyklopädie übel mitspielte, und ein grofser Skandal, dessen Lärm bis zur Armee nach Frankfurt drang, war die Folge gewesen. Die Prinzipale der französischen Truppe in der deutschen Krönungsstadt erkannten schnell und mit sicherem Blick, dafs hier die Gelegenheit gegeben sei, ihrem Publikum etwas Aufserordentliches zu bieten. Vom 10. Mai 1760 war die Druckerlaubnis des neuen Stückes datiert; schon zwei Monate später, am 10. Juli, meldete der Frankfurter Komödienzettel: „Man wird ehestens die „Weltweisen" aufführen, ein neues Lustspiel in Versen und drei Aufzügen vom Herrn Palletot."

Die Aufführung von Palissots „Philosophen" fand bald darauf wirklich statt, und unter den Zuschauern befand sich

auch der noch nicht elfjährige Goethe. Allzuviel wird er von dem Stücke nicht verstanden haben. Machte ihm schon ohnehin das Verständnis der französischen Komödie Schwierigkeiten, teils wegen der schnellen Sprechweise, teils wegen seiner Unbekanntschaft mit den Dingen des gemeinen Lebens, so kam hier noch hinzu, dafs ihm die ganzen Voraussetzungen der Handlung nicht vertraut waren. Von den Männern der Encyklopädie und ihren Feinden war in dem etwas rückständigen Hause am grofsen Hirschgraben gewifs wenig die Rede, am wenigsten sicher in Gegenwart der Kinder, und so mag denn der Name Dortidius an des jungen Wolfgang Ohr geklungen sein, ehe er von Diderot überhaupt etwas gehört hatte. Trotzdem war der Eindruck der Aufführung stark genug, um nie aus seinem Gedächtnis zu verschwinden. Der Knabe mochte wohl fühlen, dafs er bei dieser Verspottung der philosophischen Sekte etwas anderes vor sich habe als Regnards muntere Scherze, Destouches' steifleinene Charaktere, Marivaux' spitzfindige Rokokopsychologie oder La Chaussées Thränenseligkeit. Sollte aber auch diese Annahme nicht haltbar sein, so ist doch soviel gewifs, dafs wenigstens der hervorstechendste äufsere Vorgang der Handlung dem kindlichen Gedächtnisse tief eingegraben blieb: noch der Verfasser von „Dichtung und Wahrheit“ erinnerte sich deutlich daran, wie Crispin als Philosoph auf allen Vieren mit der Salatstaude im Munde auf der Bühne erschienen war.

Unmittelbare Folgen hatte dieses eigentümliche Erlebnis begreiflicherweise nicht, erst die Ereignisse viel späterer Jahre gaben ihm Bedeutung. Für einstweilen blieben die zeitgenössischen litterarischen Vorgänge in Frankreich noch auf lange Zeit hinaus ohne ernsthafte Bedeutung für Goethe. Der Verfasser von „Dichtung und Wahrheit“ that daher recht daran, wenn er den Plan, in die Schilderung seiner Knabenjahre eine Darstellung französischer Zustände um 1760 zu verflechten und dabei auch die Encyklopädie und die „Philosophen“ zu würdigen, nicht zur Ausführung brachte, so sehr wir auch Anlafs haben, diese Unterlassung an sich zu beklagen.

Kaum ein Jahr später wird es gewesen sein, dafs Goethe Diderot aus eigener Anschauung kennen lernte. Im Februar 1761 hatte der „Père de famille“ in Paris seine erste Auf-

führung erlebt. Goethe versichert, auch ihn von der französischen Truppe gesehen zu haben; wann, läfst sich nicht bestimmt feststellen. Es ist aber anzunehmen, dafs der Prinzipal Renaud, der seit Dezember 1760 die Bühne im Junghof leitete, sich bemüht haben wird, in Darbietung von Neuheiten hinter seinen Vorgängern nicht zurückzustehen; es ist ferner anzunehmen, dafs der „Père de famille“, dem nur ein mäfsiger und vorübergehender Erfolg beschieden war, in Frankfurt zu einer Zeit gegeben wurde, wo ihm noch unmittelbare Bedeutung zukam; nehmen wir also nach Analogie der „Philosophen“ an, etwa im April 1761. Hier dürfen wir wohl eher von einem wirklichen Eindrucke des jungen Goethe sprechen: er, der seinem Vater gegenüber so nachdrücklich auf den moralischen Wert der „Mifs Sara Sampson“ und des „Kaufmanns von London“ hinzuweisen verstand, wird auch bei mangelndem sprachlichen Verständnisse über die sittlichen Ziele des „Hausvaters“ kaum in Zweifel gewesen sein, und spätere Aufführungen des Stückes in Lessings trefflicher Übersetzung werden dem frühen Eindrucke Dauer verliehen haben. Merkwürdig genug mögen sich übrigens gerade im Hause des Herrn d'Orbesson die beiden bärbeifsigen Grenadiere ausgenommen haben, die auf der Bühne des Junghofs für Aufrechterhaltung der Ordnung zu sorgen hatten.

1765 zieht der junge Goethe als Student nach Leipzig. Er weifs jetzt seinen französischen Brief zu schreiben, er drechselt französische Verse, macht sich an eine Übersetzung von Corneilles „Lügner“ und verfafst eine Alexandrinertragödie, aber trotz alledem steht er nicht auf der Höhe der zeitgenössischen französischen Litteratur. Was von neuen Ideen allenfalls zu ihm durchdringt, ist durch das trübe Medium Wielands vermittelt, die eigentlichen französischen Helden des philosophischen Jahrhunderts haben offenbar noch nicht zu ihm gesprochen. Er kennt Voltaires „Zaïre“ und „Mahomet“, die erstere von der Bühne her, schon 1765 und weifs das Jahr darauf, dafs der Alte von Ferney kein besonders zuverlässiger Geschichtschreiber ist; er mag 1766 bei Koch Diderots „Hausvater“ wieder gesehen haben, aber er erwähnt ihn nicht; und wenn er sich endlich im Oktober 1767 der Schwester gegen-

über als Kenner Rousseaus aufspielt und den Satz „Plus que les mœurs se raffinent, plus les hommes se dépravent“ als „die verehrungswürdigste Wahrheit“ bezeichnet, so will das nicht viel mehr besagen, als wenn heutzutage ein junger Student seine Weisheit vom „Übermenschen“ auskramt. Auch die Dichtungen der Leipziger Zeit, so französisch sie einerseits und so fortgeschritten sie andererseits sein mögen, lassen keinen deutlichen Einfluſs des neueren französischen Geistes erkennen.

Die Rückkehr nach Frankfurt bedeutet für den kranken und gebrochenen Jüngling den Beginn einer Zeit der ernsten Sammlung und Verinnerlichung. Je mehr hierbei das religiöse Moment in den Vordergrund tritt, umso weniger ist zu erwarten, daſs er mit dem Kreise der Encyklopädisten Fühlung gewinnen solle. Nur einer aus ihrer Mitte, der aber schon seit Jahren das Lager der Philosophen als Fahnenflüchtiger verlassen und ihnen den Krieg auf eigene Faust angekündigt hatte, Jean-Jacques Rousseau, beginnt jetzt sein Herz zu gewinnen: ein Brief an Oeser aus dem Februar 1769 bezeugt, daſs der „Emile“ schon damals einen nachhaltigen und tiefen Eindruck auf Goethe gemacht haben muſs. Freilich dürfen wir hierin weniger den Beginn der Zuwendung zu den neueren Franzosen als vielmehr den der endgiltigen Abwendung von ausgesprochen französischem Wesen überhaupt sehen; in dem Herzen dessen, der sich dem Bürger von Genf ernsthaft ergab, war für die Helden der Encyklopädie kein Raum. Und wie dem Denker, so wurde gleichzeitig auch dem Dramatiker Diderot der Einfluſs auf den jungen Goethe abgegraben: gegen Ende 1768 waren in Frankfurt bereits die „Eugenie“ und der „Galeerensklave“ im Schwang; Diderots bürgerliche Dramen waren damit überlebt: in Beaumarchais und Falbaire standen Dramatiker von kräftigerem Talent auf seinen Schultern, und ihre Werke muſsten auf das junge Geschlecht einen ungleich stärkeren Eindruck machen als der „Natürliche Sohn“ und der „Hausvater“.

Der entscheidende Bruch mit der französischen Kultur und dem französischen Geistesleben vollzieht sich dann in Straſsburg unter dem überwältigenden Einfluſs, den die Fülle

von neuen Gedanken aus Herders geistiger Werkstatt auf Goethe gewinnt. Die Emanzipation des Herzens und des Gefühls, das frohe Bewuſstsein jugendlicher Kraft, das brennende Verlangen nach Originalität, Erfahrung, Natur, welche das junge Straſsburger Geschlecht beseelen, machen es ihm unmöglich, mit der bejahrten und vornehmen französischen Litteratur in Frieden zu leben. Als Hauptopfer ihres umstürzlerischen Dranges fällt der französischste der Franzosen, der eigentlich führende Geist des philosophischen Jahrhunderts, Voltaire. Der Alte von Ferney erscheint den Straſsburgern abhängig und eng, unredlich und parteiisch; er ist Aufklärer durch und durch, und gegen die Aufklärung vor allem wendet sich der heranwachsende Sturm und Drang. Nicht nur auf religiösem Gebiete, was Goethe ganz besonders hervorhebt, sondern allüberall standen Voltaires Ideale mit denen des neuen Geschlechts im schreienden Widerspruch, und noch weniger als der Denker konnte der Dichter Voltaire für einen Kreis etwas bedeuten, in dem man sich an Homer, Ossian und Shakespeare berauschte. Stürzte so das Haupt der französischen Aufklärung, so konnte es nicht fehlen, daſs die Glieder nachfolgten. Man hörte in Straſsburg von den Encyklopädisten reden, man blätterte in der Encyklopädie, aber auf die Jünger der Natur, die so wohl auf den Schlag des Herzens zu lauschen verstanden, konnte das groſse Verstandeswerk nur einen sinnverwirrenden Eindruck ausüben: „Es war uns zu Mute, als wenn man zwischen den unzähligen bewegten Spulen und Weberstühlen einer groſsen Fabrik hingeht und vor lauter Schnarren und Rasseln, vor allem Aug' und Sinne verwirrenden Mechanismus, vor lauter Unbegreiflichkeit einer auf das mannigfaltigste in einander greifenden Anstalt, in Betrachtung dessen, was alles dazu gehört, um ein Stück Tuch zu fertigen, sich den eigenen Rock selbst verleidet fühlt, den man auf dem Leibe trägt." Die Encyklopädie war eben durchaus ein Kind ihrer „philosophischen" Zeit, und wenn sich darin der Geist der Aufklärung vorsichtig von der „natürlichen Religion" loszulösen begann und schüchtern den Weg zum Materialismus und Atheismus einschlug, so war das eben ein Grund mehr, um das Miſsfallen der Straſsburger zu erregen. Erreichte doch

ihr Unwille den Gipfel, als 1770 ein nagelneues Werk ihnen diesen materialistisch-atheistischen Geist in seiner ganzen Nacktheit zeigte. Was verstanden sie unter Natur, und was Holbachs „Système de la Nature“ — der Verfasser bot ihnen Steine für Brot. Grau und totenhaft nennt Goethe den Eindruck des Buches, der Herrgott im Himmel ward wegdemonstriert, die bewegte Materie allein brachte alle Phänomene des Daseins hervor. Keiner aus dem Strafsburger Kreise las das Buch zu Ende, mit lachender Verachtung suchte man darüber hinwegzukommen, und wenn man sich auch seinen Konsequenzen nicht ganz entziehen konnte, so liefs man sich doch so wenig seinen Herrgott als die moralische Freiheit rauben.

Nur ein Franzose war es, der den Strafsburgern nach Goethes Zeugnis wahrhaft zusagte, Rousseau; warum, braucht wohl gar nicht erst des weiteren erörtert zu werden; alles, was ihn von der Aufklärung schied, machte ihn zum natürlichen Bundesgenossen des jungen deutschen Geschlechts. Aber noch einen zweiten nennt Goethe, der, ihm und seinen Genossen nahe verwandt, in allem, weshalb ihn die Franzosen tadeln, ein wahrer Deutscher gewesen sei, und der demnach wohl Anspruch darauf hätte erheben können, den jungen Sturm und Drang mit aus der Taufe zu heben, wenn nicht sein Standpunkt für die Strafsburger Freunde zu hoch, sein Gesichtskreis zu weit gewesen wäre. Es ist — Diderot.

Es mag auf den ersten Anblick befremden, wenn man den Vater der Encyklopädie derartig ausgezeichnet findet; aber es ist keine Frage, dafs Goethe in der Hauptsache Recht hat, wenn er auch in der Angabe der Gründe von Diderots geringer Einwirkung hie und da irren mag.

Herder war nach Strafsburg frisch von Paris gekommen und hatte dort Diderot persönlich kennen gelernt. Aber schon vorher war ihm der französische Denker und Dichter kein ganz Fremder: den Verfasser trefflicher Dialoge, den geistreichen Richter der französischen Sprache, den einsichtigen Dramaturgen hatten schon die „Fragmente“ mit Anerkennung genannt, das zweite Stück des „Torso“ bezeichnete ihn, wenn auch nicht ohne Einschränkung, als den Terenz des Jahrhunderts, und die „Éloge de Mr. Richardson“ von Diderot

(1761) hatte 1767 Herdern Worte der wärmsten Zuneigung entlockt. Mit der Encyklopädie war er in Nantes in Fühlung gekommen, eng genug, um daraus Diderots Bedeutung zu ersehen, aber wohl nicht so innig, um klar zu erkennen, welche Kluft zwischen seinen und Diderots Anschauungen lag. Nun stand er in Paris dem eigenartigen Manne Auge in Auge gegenüber, und wenn schon andere Zeitgenossen die gewinnende Liebenswürdigkeit Diderots, die wuchtige Kraft seiner Beredsamkeit nicht genug zu preisen wissen, so war Herder gewifs der Letzte, sich diesem Eindrucke zu entziehen. Es fehlte beiden Männern weder an innerer Verwandtschaft noch an Berührungspunkten. Beide besafsen eine erstaunliche Vielseitigkeit der Veranlagung wie der Interessen, beiden war eine gedankenreiche, aber unsystematische Denk- und Schaffensweise gemein, eine deklamatorische und improvisatorische Art zeichnet Herder wie Diderot aus, im Kampf gegen Abstraktion und Regel konnten sie sich als Bundesgenossen begrüfsen, beide traten für Homer in die Schranken und begegneten sich in entschiedener Verehrung der englischen Litteratur, und als Vorkämpfer und Prediger der Moral gab keiner dem andern etwas nach. Diderots Briefe über die Blinden und über die Taubstummen bedeuten Etappen auf dem Wege zu Herders viertem kritischen Wäldchen, die Ansichten der beiden über die moralisch-bildende Bedeutung des Theaters waren nahe verwandt, und so kann es nicht verwundern, wenn Herder in Diderot „den besten Philosophen in Frankreich“ sah.

Es wäre demnach merkwürdig genug, wenn in den Strafsburger Unterredungen zwischen Herder und Goethe nicht auch von Diderot die Rede gewesen wäre. Aber was hätte Goethe damals anfangen sollen, um diesen eigenartigen Genius wirklich aus dem Vollen kennen zu lernen? Für die persönliche Bekanntschaft mit Diderot gab es keinen Ersatz. Zwar waren Diderots entscheidende Hauptwerke zum gröfsten Teil schon geschrieben, aber die „Promenade du Sceptique“, die „Religieuse“, der „Rêve de d'Alembert“ lagen unveröffentlicht in seinem Pulte und machten höchstens im Kreise der engsten Freunde die Runde, die „Salons“ gelangten nur in die Hände der hochgestellten Abonnenten von Grimms „Correspondance

littéraire“, und von dem Vorhandensein eines „Neveu de Rameau“ scheint kaum Sophie Volland eine Ahnung gehabt zu haben. Der Vorwurf der Zeitgenossen, daſs Diderot zwar an vortrefflichen Einzelheiten reich sei, aber kein in sich geschlossenes bedeutendes Werk geliefert habe, bestand also damals zu vollem Recht. Ein entscheidender Eindruck von seiner Seite muſste Goethe auch sonst versagt bleiben: die Gedankenwelt des Denkers und Forschers Diderot lag ihm noch fern; auf die „Pensées sur l'interprétation de la nature“, die sich mit der Naturerforschung und ihrer Methode beschäftigten, sowie zum groſsen Teil auch auf die Encyklopädie trifft es thatsächlich zu, daſs sie über den Gesichtskreis der Straſsburger hinausreichten; sie konnten, wie es bei der Encyklopädie auch thatsächlich der Fall war, eher feindliche als freundliche Gesinnungen erwecken, und es ist nur als ein Glück zu bezeichnen, daſs man mit dem „Rêve de d'Alembert“ in Straſsburg nicht bekannt wurde. Sprach doch hier Diderot dasjenige, was der Pedant Holbach in seiner ledernen Manier vorgebracht hatte, mit der ganzen frischfröhlichen Laune seiner genialen Natur nicht minder rücksichtslos aus; über ihn hätte man nicht mit lachender Verachtung hinweggehen können, man hätte ihn wie Voltaire hassen müssen, und wie zwischen Meister Arouet und Goethe hätte sich auch zwischen Diderot und dem jungen Straſsburger Kraftgenie für lange Jahre eine schwer übersteigliche Schranke erhoben. — Auch der Dichter Diderot hatte Goethe nichts zu bieten: was die „Bijoux indiscrets“ anbetrifft, so hatte ihn Wieland längst mit Ähnlichem vertraut gemacht, und wenn dem deutschen Meister auch die geniale Kraft und Rücksichtslosigkeit des Franzosen abging, so waren ihm dafür auch die Roheit und der Cynismus der „Bijoux“ fremd. Der Dramatiker Diderot war seit Jahren überholt, der Theoretiker des „Drame bourgeois“ hatte dem angehenden Schüler Shakespeares nichts mehr zu sagen, um so weniger, als dieser der wirklichen Bühne trotzig den Rücken kehrte, und über die Gesichtspunkte der „Lettre sur les sourds et les muets“ führte der Ästhetiker Herder seinen jungen Adepten weit hinaus. Die Zeit eines innigeren Verhältnisses zu Diderot war für Goethe noch nicht gekommen. Wer will aber

entscheiden, ob nicht vielleicht Meister Denis selbst fertig gebracht hätte, was seine Werke nicht vermochten, ob nicht Goethe, wenn sich an seinen Strafsburger Aufenthalt wirklich die geplante Reise nach Paris angeschlossen hätte, im persönlichen Verkehr mit Diderot den gleichen erfrischenden und erfreulichen Eindruck empfangen hätte wie sein Lehrer Herder?

Aber ein Werk von Diderot weifs der Verfasser von „Dichtung und Wahrheit“ doch zu nennen, das nach seiner Versicherung auf die Strafsburger Freunde einen starken und bestimmenden Eindruck gemacht hätte: es sind dies Diderots moralische Erzählungen. Goethe irrt hier im Orte und in der Zeit, er kann die Erzählungen erst 1772 in Wetzlar kennen gelernt haben; in der Sache hat er aber gewifs Recht, denn gerade diese Stückchen stehen dem Geiste des Sturmes und Dranges so aufserordentlich nahe wie wohl sonst nichts von Diderot.

Sie erschienen merkwürdigerweise eher in deutscher als in französischer Sprache. Gefsners Idyllen waren durch Huber ins Französische übersetzt worden, und da dies Unternehmen von bestem Erfolg begleitet war, so suchte Gefsner auch für seine neuen Idyllen einen Übersetzer und hatte sich deshalb nach Paris gewandt. Diderot hörte davon, und da Gefsners Poesie auch auf ihn nicht ohne Eindruck geblieben war, so machte er dem Zürcher Idyllendichter die beiden Erzählungen „Les deux amis de Bourbonne“ und „Entretien d'un père avec ses enfants“ zum Geschenk. Gefsner übersetzte beide ins Deutsche, gesellte sie zu seinen eigenen neuen Idyllen und liefs sie 1772 gemeinschaftlich erscheinen unter dem Titel „Moralische Erzählungen und Idyllen von Diderot und S. Gefsner“.

In den „Deux amis de Bourbonne“ zunächst ist es, wo wir die „wackeren Wilddiebe und Schleichhändler“ finden, die nach Goethes Ausspruch ihn und die Genossen seiner Jugend entzückten: die Novelle schildert die innige, unauflösliche Freundschaft und Herzensneigung zweier schlichter Männer, Felix und Olivier, eine Neigung, die, wenn es sein mufs, selbst der gesetzlichen und gesellschaftlichen Ordnung mit Todesverachtung Trotz bietet. Gemeinsam wachsen die

beiden Freunde auf, gemeinsam tragen sie als militärische Kameraden Not und Gefahr, stets bereit, Leib und Leben für einander einzusetzen; als aber beide heimkehren und sich in dasselbe Mädchen verlieben, räumt Felix seinem Freunde das Feld, indem er entweicht und unter die Schleichhändler geht. Bei Ausübung dieses Gewerbes wird er erwischt, vor Gericht gestellt und verurteilt. Dem treuen Genossen gelingt es zwar, ihn mit Gewalt aus der Hand des Henkers zu befreien, aber er selbst wird dabei verwundet und büſst seine mutige That mit dem Tode. Felix entrinnt und gelangt nach gefahrvollen Irrfahrten mit der Witwe eines Köhlers, der im Kampfe mit Gensdarmen an seiner Seite gefallen ist, zur Wohnung seines Freundes. Hier erst erfährt er Oliviers Tod, der ihn zunächst in Raserei, dann in tiefe Schwermut versetzt. Die Witwe Oliviers und die des Köhlers pflegen ihn treu, und er vergilt ihnen, indem er ihre Kinder mit einander verheiratet und nach seinen schwachen Mitteln ausstattet. Eines Nachts entweicht Felix, um nach einiger Zeit als Wildmeister eines adeligen Herrn wieder aufzutauchen. Als solcher verwundet er im Verlauf eines Grenzstreites einen Offizier, kommt von neuem ins Gefängnis, entrinnt aber mit Hilfe der Schlieſsertochter und findet in der Garde des groſsen Friedrich ein Unterkommen; die Kameraden dort nennen ihn „den Traurigen“. Seine treue Sorge für die Witwe des Freundes dauert auch jetzt noch fort.

Hier war denn in der That alles vereinigt, was das junge Geschlecht nur wünschen konnte: schlichte und rechte Kinder des Volkes, voll von starker und echter Empfindung, ganzes und freies Menschentum und wahre Natur, und dazu noch leidenschaftliche Auflehnung gegen die Gesellschaft und ihre toten Satzungen. Diderot, der mutige Vorkämpfer für Natürlichkeit und freie Individualität, stand hier in vollem Glanze da, ohne daſs Diderot, der verstandesmäſsige Aufklärer, Ärgernis gegeben hätte, und so kann es nicht verwundern, wenn von nun ab die Schleichhändler und Genossen auch in der deutschen Litteratur eine Rolle zu spielen beginnen, man denke nur an Schillers „Räuber“ und ihre Gefolgschaft. Auch der Verfasser des „Götz“ und des „Werther“ muſste hier Geist von seinem

Geiste finden und durfte zum erstenmal in Denis Diderot freudig einen Genossen und Mitstrebenden begrüfsen.

In der zweiten Erzählung, dem „Entretien d'un père", dürfen wir zwar wohl kaum die Naturkinder suchen, die Diderot nach Goethes Ausspruch „mit grofser rednerischer Kunst herauszuheben und zu adeln wufste", trotzdem aber ist die Geschichte ihrem Geiste nach der voraufgehenden so eng verwandt, dafs sie der Aufmerksamkeit des jungen Goethe unmöglich entgehen konnte. Hier trat ihm zum erstenmal Diderot als Dialogkünstler entgegen. Wir finden Vater Diderot, den graden und ehrenfesten Messerschmied von Langres, inmitten der Seinen. Er erzählt die Geschichte einer Erbschaftsangelegenheit, bei deren Regelung das Billigkeitsgefühl in seiner Brust und das geschriebene Recht in tiefen Widerspruch geraten seien. Sollte er das an verborgener Stelle gefundene, vielleicht vom Erblasser längst verworfene Testament beiseite schaffen und damit den unglücklichen Verwandten des Verstorbenen zu Glück und Wohlstand verhelfen, oder aber dem Recht seinen Lauf lassen und die Güter eines Reichen unnütz vermehren? Der Konflikt war schwer, aber der Rat eines wackern Geistlichen verhalf schliefslich der Pflicht zum Siege über die Neigung. Kaum hat der Alte seine Erzählung beendet, als ein ähnlicher Fall sich seiner Entscheidung darbietet: ein Hutmacher aus der Stadt hat lange Jahre hindurch seine kranke Frau mit vielen Kosten treu gepflegt; nun ist sie kinderlos gestorben, und das Gesetz verpflichtet den Witwer, das Eingebrachte der Frau ihrer Familie zurückzuerstatten. Zu diesem schweren Opfer kann der brave Handwerker sich nicht entschliefsen, und in seiner Not erbittet er Vater Diderots Rat. Aber auch hier verharrt der Alte auf seinem starren Rechtsstandpunkte. Das wäre nun freilich sehr wenig nach dem Sinne der Stürmer und Dränger gewesen, wenn nicht neben dem Vater auch der Sohn Diderot zu Worte käme und ein ganz anderes Evangelium verkündete; dem Hutmacher, der sich dem Spruche des Alten nicht fügen will, giebt er ganz Recht, den Pater Bouin, der den Vater in der Erbschaftssache so redlich beraten, nennt er einen Schafskopf: denn über allem geschriebenen Recht steht als letzte und höchste Instanz das

untrügliche Urteil des Herzens. Es wird uns nicht wundern, wenn für den Verfasser dieses Gesprächs die Frage, ob ein gewissenhafter Arzt wohl recht daran thue, einen Bösewicht zu heilen, eine praktische Bedeutung hat, oder wenn ihm der Schuster von Messina, der der trägen Gerechtigkeit nach bestem Wissen und Gewissen auf eigne Faust nachhilft, eine höchst anziehende Erscheinung dünkt. Bei alledem mochten im Verfasser des „Götz" verwandte Saiten anklingen, und es ist gewiſs kein Zufall, daſs gerade er die Beurteilung des Geſsner-Diderotschen Buches für die „Frankfurter gelehrten Anzeigen" übernahm. Leider gelangte nur die Besprechung des Geſsnerschen Anteils, über den nicht viel Gutes zu sagen war, zur Ausführung (25. August 1772); die Anzeige der „Moralischen Erzählungen" wurde zwar versprochen, unterblieb aber, wahrscheinlich infolge des Wechsels in der Redaktion der „Anzeigen".

Im übrigen freilich wird es schwer halten, in den Jahren 1771—1775 enge Beziehungen zwischen Goethe und Diderot nachzuweisen. In der Periode des „Werther" übt Rousseau den bestimmenden Einfluſs auf Goethe aus und kann seine encyklopädistischen Gegner nicht gegen sich aufkommen lassen; als Kuriosum sei aber bemerkt, daſs dasjenige Werkchen Goethes, welches als Absage an Rousseau gelten kann, der „Satyros", nach Loepers feinsinniger Bemerkung eine kleine Erinnerung an Palissots „Philosophen" enthält; es wäre in der That möglich, daſs da, wo es von Rousseaus Nachahmern heiſst:

„Der Baum wird zum Zelte,
Zum Teppich das Gras,
Und rohe Kastanien
Ein herrlicher Fraſs"

und das Volk sich thatsächlich an so seltsamer Nahrung labt, dem Verfasser Palissots Crispin mit seiner Salatstaude vorgeschwebt hätte. Als eine bloſse Merkwürdigkeit ähnlicher Art sei gleich hier erwähnt, daſs in Lavaters „Physiognomischen Fragmenten" der Artikel über Rameau den Onkel auf Goethes Anteil fällt. Seine hauptsächliche Bedeutung liegt freilich darin, daſs er sich in hervorragender Weise dazu eignet, die Nichtigkeit physiognomischer Kunst darzuthun,

denn Goethes liebevolle Charakteristik steht mit der rauhen Wirklichkeit in unversöhnlichem Widerspruch.

Man könnte vielleicht versucht sein, im „Clavigo“ — an „Stella“ wird man kaum denken dürfen — ein bürgerliches Drama Diderotscher Gattung zu sehen; aber abgesehen davon, dafs der stark individuelle Charakter des Goetheschen Trauerspiels eine Eingliederung in diesen Zusammenhang durchaus nicht ohne weiteres zuläfst, erinnert uns schon die Quelle des „Clavigo“, Beaumarchais, daran, dafs Diderot selbst als Dramatiker damals nicht viel mehr gelten konnte. Als es darauf ankam, unter den neueren Franzosen einen Eideshelfer für den Sturm und Drang aufzufinden, liefs man ihn denn auch mit Recht beiseite liegen und hielt sich an seinen radikaleren Schüler Mercier, dessen „Nouvel essai sur l'art dramatique“ 1776 in Heinrich Leopold Wagners Übersetzung erschien, zwar nicht mit den versprochenen Anmerkungen Goethes, aber doch mit einem Anhange aus seiner Brieftasche. Dafs sich dabei sein Artikelchen „Nach Falconet und über Falconet“ in Diderots nächster persönlicher und geistiger Umgebung bewegte, wird Goethe kaum zum Bewufstsein gekommen sein. Die Encyklopädie war und blieb verpönt: die Mitarbeiter der „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ wollten mit ihrer Übergescheidheit nichts zu thun haben, und als Goethe sich über Spinoza zu unterrichten gedachte, griff er nicht zur Encyklopädie, sondern zu des alten Bayle Wörterbuch, das er in seines Vaters Bibliothek vorfand. Übrigens würde ihn Diderots Artikel über Spinoza kaum wesentlich mehr befriedigt haben als der Baylesche.

Zwei Gelegenheiten, den grofsen Franzosen und den mächtig aufstrebenden Goethe persönlich einander näher zu bringen, gingen leider ungenutzt vorbei. Gelegentlich seiner Reise nach Rufsland, im August 1773, hielt Diderot sich einige Tage bei Fritz Jacobi in Pempelfort auf; nach Goethes Angabe in der „Campagne in Frankreich“ hätte sich der heftige Dialektiker daselbst sehr wohl gefallen und mit grofser Freimütigkeit seine Paradoxen behauptet. Nicht ganz ein Jahr später, im Juli 1774, weilte Goethe in dem gleichen gastlichen Hause. Ewig schade, dafs nicht ein glücklicher Zufall ihn mit Diderot

zusammenführte! Gewifs hätte er ihn besser zu würdigen verstanden als der ängstliche Fritz Jacobi, der, offenbar eingeschüchtert durch das ungezügelte Temperament und den rücksichtslosen Atheismus seines Gastes, ihn mit dem Sophisten Hippias aus Wielands „Agathon“ verglich und meinte, das herrschende Gefühl des Schönen und Wahren sei jedenfalls nicht das, was ihn zum Genie mache. Diese Urteile lassen darauf schliefsen, dafs es nicht nur Günstiges war, was Goethe im Jacobischen Hause über Diderot erfuhr. Unglücklich gestaltete sich auch Goethes und Diderots gemeinsame Bekanntschaft mit dem Schweden Björnsthål: im April 1774 trat dieser in Frankfurt zu Goethe in Beziehung, ein halbes Jahr später stand er im Haag in innigstem Verkehr mit Diderot. Das Umgekehrte wäre gewifs günstiger gewesen: dem alternden Philosophen konnten etwaige Berichte von Goethe ohne persönliche Bekanntschaft kaum ernsteren Eindruck machen, der junge Goethe dagegen hätte zweifellos eingehenden Nachrichten über Diderot und seine Persönlichkeit ein offenes Ohr geschenkt.

In den ersten Jahren von Goethes Weimarer Aufenthalt trat in seiner Beurteilung der grofsen französischen Aufklärer ein Umschwung ein. Je mehr Goethe sich vom Sturm und Drang entfernte, je mehr er seiner menschlichen und künstlerischen Vollendung entgegenreifte, umso mehr mufste seine Fähigkeit wachsen, auch den Gegnern von einst eine objektive Würdigung zu teil werden zu lassen und sie in ihrer ganzen Bedeutung zu erkennen. Dafs die freiere Entwicklung seiner Weltanschauung, die Loslösung von dem positiv-religiösen Standpunkte, der noch in Strafsburg seinen Blick beschränkt hatte, ebenfalls zu einer gerechteren Beurteilung Voltaires und der Encyklopädisten führen mufste, versteht sich von selbst. Zudem waren die äufseren Verhältnisse einer Annäherung an die Franzosen und an Diderot im besonderen so günstig wie nur irgend denkbar. Anna Amalia hatte nicht umsonst Wieland als Prinzenerzieher nach Weimar berufen, ihr Sohn Karl August blieb zeitlebens der französischen Litteratur zugethan. Und überreiche Nahrung fand diese Neigung in dem freundschaftlichen Verkehr, den der weimarische Hof mit den Vettern in

Gotha unterhielt, denn dort hatte die französische Kultur schon seit Jahrzehnten eine wahre Heimstätte gefunden. Luise Dorothee (1710—1767), die geistreiche und liebenswürdige Gemahlin Friedrichs III., hatte mit den bedeutendsten Geistern Frankreichs, mit Voltaire, Rousseau, Diderot, Helvetius, in dauerndem Briefwechsel gestanden, der grofse Arouet selber hatte 1753, aus Berlin vertrieben, mehrere Wochen als Gast auf dem Friedenstein geweilt, und sogar König Friedrich kargte mit seiner Hochschätzung für den befreundeten Hof nicht. Seit 1747 hatte es der Abbé Raynal übernommen, die gothaischen Herrschaften über die Vorgänge des Pariser Lebens durch eine Korrespondenz auf dem Laufenden zu erhalten; Friedrich Melchior Grimm, der seit 1775 auch die Geschäfte des gothaischen Hofes in Paris besorgte, war 1753 sein Nachfolger geworden, und wenn er verhindert war, die Korrespondenz selbst zu verfassen, so trat sein Herzensfreund Diderot an seine Stelle. Als Ernst II. 1772 seinem Vater in der Regierung folgte, änderte dies nichts an den Verhältnissen. Der Herzog selbst neigte zwar vorwiegend zu wissenschaftlichen Interessen, wenn auch künstlerische bei ihm durchaus nicht leer ausgingen, aber sein Bruder, der zarte und reich begabte Prinz August, war ganz bel esprit und philosophe in französischem Sinne. Die Überlieferungen des vorigen Geschlechts wahrte zudem Luise Dorotheens treueste Freundin, die alte Oberhofmeisterin von Buchwald, die „Grande maîtresse des cœurs“, wie Voltaire sie genannt hatte; das grüne Kanapee in der Wohnung der „Maman“ war noch immer ein angesehener Richterstuhl für alte und neue, französische und deutsche Litteratur.

In diesen Kreis trat nun auch Goethe ein. Schon in der letzten Dezemberwoche 1775 erschien er zum erstenmal am gothaischen Hofe. Anfangs scheint man daselbst dem verwegenen litterarischen Umstürzler nicht besonders grün gewesen zu sein: eine Epistel des Prinzen August an Gotter vom März 1776 zeigt sich über die Zerstörung des Geschmackstempels durch Goethe sehr ungehalten und behauptet, dafs der kühne Dichter Verstand und Herz gegen sich empöre. Auch Goethe seinerseits kapitulierte nicht an einem Tage: am 8. Oktober

1777 besuchte Baron Grimm, der gerade in Gotha weilte, Karl August und die Seinen in Eisenach. „Ich fühlte so inniglich“, heifst es an jenem Tage in Goethes Tagebuch, „dafs (alles andere beiseite) ich dem Manne nichts zu sagen hatte, der von Petersburg nach Paris geht.“

Vier Jahre später freilich erklingen bei gleichem Anlafs ganz andere Töne. „Ein Brief vom Herzog von Gotha“, so schreibt Goethe am 1. Oktober 1781 an Frau von Stein, „lädt mich aufs verbindlichste ein. Grimm ist drüben, und ich werde wohl übermorgen hingehn. Die Bekanntschaft mit diesem ami des philosophes et des grands macht gewifs Epoche bei mir, wie ich gestellt bin. Durch seine Augen wie ein Schwedenborgischer Geist will ich ein grofs Stück Land sehen.“ Tags darauf reist er nach Gotha und meldet von dort aus nach Grimms Abreise am 9. der Freundin: „Die Bekanntschaft mit dem Freunde hat mir die Vorteile gebracht, die ich voraussah, es ist keiner ausgeblieben, und es ist mir viel wert, auch ihn zu kennen und ihn richtig und billig zu beurteilen.“

Durch sein Verhalten gegen Grimm hatte Goethe wohl nunmehr das volle Vertrauen der Gothaer erworben: zum Nikolausfeste ist er schon wieder drüben, und Frau von Buchwald beschert ihm eine Dose mit Rousseaus Bild, dem sie im nächsten Jahre eine vollständige Rousseau-Ausgabe folgen läfst; 1784 vertraut sie ihm sogar schon die Handschrift von Voltaires bedenklichen „Memoiren“ an. Nicht minder steht Prinz August von jetzt ab mit Goethe in sehr herzlichen Beziehungen: er bringt den Abbé Raynal mit nach Weimar und zu Goethe (1782), er giebt Goethe einen Aufsatz von sich über Rousseau und bekommt dafür den „Wilhelm Meister“ zu lesen, und bald können die beiden gar nicht mehr zusammenkommen, ohne dafs Goethes Briefe des trefflichen Prinzen mit den wärmsten Worten gedenken.

Unter den Ursachen, die den gereiften Goethe nach der einst verschmähten Bekanntschaft Grimms verlangen liefsen und ihm einen wirklich herzlichen Verkehr mit den Gothaern ermöglichten, steht zweifellos in erster Linie die Lektüre von Grimms „Correspondance littéraire“. Die zweimal im Monat aus Paris in Gotha anlangenden litterarischen Be-

richte fanden ihren Weg auch nach Weimar und kamen durch Vermittelung des Hofes — nicht Herders, wie man wohl gemeint hat — in Goethes Hände. „Auch mir war“, so berichtet er später (1820), „durch die Gunst hoher Gönner eine regelmäfsige Mitteilung dieser Blätter beschieden, die ich mit grofsem Bedacht eifrig zu studieren nicht unterliefs.“ Die Wirkung dieses Studiums blieb nicht aus: fast die ganze französische Lektüre Goethes in den achtziger Jahren steht, wie Hans Morsch dargethan hat, unter dem Einflufs der „Correspondance“. Das Wichtigste ist jedoch, dafs die „Correspondance“ ihn seit 1779 oder 1780 mit den entscheidenden Hauptwerken Diderots bekannt machen konnte, woraus ein inniges Verhältnis Goethes zu Diderot entsprang.

Im Jahre 1778 nämlich mufs es Grimm geglückt sein, von seinem alten Freunde Diderot die Erlaubnis zu erhalten, eine Anzahl von Werken, die seit Jahren still in Diderots Pult verschlossen lagen und nur seinen nächsten Freunden bekannt waren, den hohen Abonnenten der „Correspondance littéraire“ mitzuteilen. So kamen denn verschiedene von Diderots hervorragendsten Werken als Beilage zur Korrespondenz lieferungsweise und allmählich nach Gotha: vom November 1778 bis zum Juni 1780 der humoristische Roman „Jacques le fataliste“, vom September 1780 bis zum April 1782 die „Voyage de Hollande“, vom Oktober 1780 bis März 1782 die „Religieuse“, vom August bis November 1782 der „Rêve de d'Alembert“ u. a. m. Die Werke konnten nicht verfehlen, das gröfste Interesse zu erregen, und wurden dementsprechend ebenso wie die Korrespondenz selbst dem befreundeten Weimarer Kreise in Abschriften mitgeteilt.

Kein besseres Mittel hätte das Schicksal wählen können, um endlich Goethe in ein dauerndes herzliches Verhältnis zu Diderot zu bringen, als dafs es ihm diese Schriften in die Hände spielte; kein Zeitpunkt konnte aber auch für die Einwirkung Diderots auf Goethe geeigneter sein als derjenige, den der Zufall wählte. Seine erste Berührung mit den Hauptwerken des „Philosophen“ [illegible] anscheinend ins Jahr 1780, und gerade aus diesem J[illegible] [illegible]zen wir ein gewichtiges Zeugnis daf[illegible] Goeth[illegible] Frieden mit den Gegnern

von einst bereits völlig geschlossen hatte; im August 1780 empfing Goethe den Besuch von Leisewitz, und beide Männer begegneten sich in der vorurteilslosen Anerkennung Voltaires und seiner weitgehenden Bedeutung, Voltaires, den der junge Goethe wegen seiner religiösen Spöttereien, insonderheit wegen seines „Saul", noch nach der Strafsburger Zeit am liebsten erdrosselt hätte. Unter diesen Umständen mufste Diderot, der Goethe nie gekränkt, wohl aber verschiedene Versuche gemacht hatte, sein Herz zu erobern, leichtes Spiel haben.

Goethe hat in späteren Jahren (1823) von dem Eindruck, den Diderots Schriften damals auf ihn machten, eine lebendige Schilderung gegeben: „Die oft genannte und noch jetzt respektable Korrespondenz, womit Herr von Grimm sein Paris in Verbindung mit der übrigen Welt zu erhalten wufste, ward durch die neu entstandenen und entstehenden Werke höchlich gesteigert. Stückweise kamen „La Religieuse" sowie „Jacques le fataliste" in ununterbrochener Folge nach Gotha, wo dann diese sich einander folgenden Abschnitte jener bedeutenden Werke gleich in besondere Hefte abgeschrieben und in jenem Kreise, zu dem ich auch zu gehören das Glück hatte, mitgeteilt wurden. Unsere Tagesblätter bedienen sich desselben Kunststücks, ihre Leser von Blatt zu Blatt fortzuziehen, und wenn es auch nur der Neugierde wegen geschähe. Uns aber wurden jene gehaltschwere Abteilungen nach und nach zugezählt, und wir hatten während der gewöhnlichen Pausen genug zu thun, den Gehalt dieser successiven Trefflichkeiten zu bedenken und durchzusprechen, wodurch wir sie uns auf eine Weise zu eigen machten, von welcher man in der spätern Zeit kaum einen Begriff haben möchte."

Goethes Darstellung ist im einzelnen nicht ganz richtig. Es handelte sich keineswegs um neu entstandene und entstehende Werke Diderots, sondern, wie bereits angedeutet, um teilweise sehr alte, wenn auch noch unbekannte Stücke. Die „Religieuse" stammt aus dem Jahre 1760, „Jacques le fataliste" von 1773, von den übrigen Schriften, die Goethe ohne Zweifel auch kennen lernte, fällt der „Rêve de d'Alem[illegible]
1769, die „Voyage de Hollande" ins Jahr 17[illegible]
wohl nicht ganz zutreffend, wenn er den [illegible]

lieferungsweise kennen gelernt haben will. Wenn nicht das ganze Werk — dem widersprechen die Daten der gothaischen „Correspondance" — so genofs er doch dessen gröfsten Teil im April 1780 auf einmal, und wie mir scheinen will, zum erstenmal. Aber das alles sind Ungenauigkeiten, die am Wesen der Sache nichts ändern.

Jedenfalls war der Eindruck des „Jacques" auf Goethe von durchschlagender Wirkung. Das Tagebuch, das die Lektüre im allgemeinen nur knapp verzeichnet, berichtet unter dem 3. April 1780: „Von 6 Uhr bis halb 12 Diderots Jacques le fataliste in der Folge durchgelesen, mich wie der Bel zu Babel an einem solchen ungeheuren Mahle ergötzt und Gott gedankt, dafs ich so eine Portion mit dem gröfsten Appetit auf einmal, als wär's ein Glas Wasser, und doch mit unbeschreiblicher Wollust verschlingen kann." Ganz ähnlich schreibt er am 7. an Merck: „Es schleicht ein Manuskript von Diderot Jacques le fataliste et son maître herum, das ganz vortrefflich ist. Eine sehr köstliche und grofse Mahlzeit mit grofsem Verstand für das Maul eines einzigen Abgottes zugericht und aufgetischt. Ich habe mich an den Platz dieses Bels gesetzt und in sechs ununterbrochenen Stunden alle Gerichte und Einschiebeschüsseln in der Ordnung und nach der Intention dieses künstlichen Koches und Tafeldeckers verschlungen. Es ist nachhero von mehreren gelesen worden, diese haben aber alle, gleich den Priestern, sich in das Mahl geteilt, hier und da genascht und jeder sein Lieblingsgerichte davon geschleppt. Man hat ihn verglichen, einzelne Stellen beurteilt, und so weiter."

Das Entzücken Goethes über das eigenartige Werk ist umso begreiflicher, als ihm hier zum erstenmal der ganze, reife Diderot entgegentrat. Der Dialogkünstler zeigte sich in seinem vollen Glanze, der treffliche Beobachter und Charakteristiker führte eine ganze originelle kleine Welt an seinem
...über, und die trotz aller Aufklärung lebensvolle
... des Verfassers lugte allerwärts hervor. Der
...ung, um an dem durch Sterne beeinflufsten,
...hten F... e helle Freude zu haben
... Anstofs zu nehmen,

aber auch reif genug, um auf den ersten Blick die innere Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Werkes zu erkennen. Gerade darin, dafs Goethe sich an den ganzen „Jacques“ hielt und sich nicht, wie die meisten Weimarer und bis auf den heutigen Tag die Mehrzahl der Diderot-Leser und -Forscher, mit den grofsen Rosinen des Kuchens begnügte, gerade darin liegt der Beweis dafür, wie sicher Goethe mit einem Griffe den ganzen Diderot erfafst hatte. Und wer uns einmal derartig bewegt hat, dem bewahren wir ein treues Gedenken unser Leben lang: nie mehr nennt Goethe von jetzt ab bis in seine spätesten Tage Diderots Namen ohne die gröfste Hochachtung, selbst da nicht, wo er ihm als Gegner entgegentritt, und was den „Jacques“ im besonderen anbetrifft, so nimmt ihn Goethe 1805 bei der Übersetzung des „Rameau“ noch einmal vor, aber nur, um in seinen Anmerkungen nochmals zu bekräftigen, dafs er ihn für ein abgeschlossenes und einheitliches Kunstwerk halte.

Über die Wirkung der „Religieuse“ sind wir, abgesehen von dem Berichte von 1823, nicht näher unterrichtet; das Manuskript wird nur einmal in einem Briefe an Bertuch, den 8. März 1781, und am gleichen Tage in einem Briefe an Frau von Stein erwähnt. Der Eindruck dieses früheren Romans dürfte auch kaum so tief gewesen sein wie der des „Jacques“: es fehlte ihm die freie Ironie, die dies letztere Werk so anziehend macht, wennschon die lebendige und rücksichtslos-kraftvolle Darstellung des Klosterunwesens ihre Wirkung kaum verfehlen konnte. Wollen wir Goethe auch noch zum Leser des „Rêve de d'Alembert“ machen, so müfste ihn hier vor allem die Form, die vollendete Kunst des Dialogs gefesselt haben; mit dem rein materialistischen Inhalt hatte der Lehrling Spinozas nichts zu schaffen. Das schlichte Kulturbild, das die „Voyage de Hollande“ entrollte, hätte vielleicht in späteren Jahren stärker auf Goethe gewirkt; jetzt fehlt uns jedes unmittelbare Zeugnis für seine Beschäftigung damit. Dafür, dafs Diderots „Paradoxe sur le comédien“, geschrieben nach 1776, seinen Weg nach Gotha und von da zu Goethe gefunden habe, fehlt der Beweis. Eine neuere Arbeit, welche den Einflufs der Diderotschen Schrift auf Anschauungen und Gestalten des „Wilhelm

Meister“ darzuthun sucht, hat mich nicht zu überzeugen vermocht; der Unterschied zwischen dem gefühlvollen Schauspieler und dem aus besonnener Überlegung gestaltenden, wie ihn Diderot darstellt, scheint mir ein ganz anderer zu sein als der zwischen dem Dilettanten Wilhelm Meister und dem Routinier Serlo, ganz abgesehen davon, daſs Goethe sich wohl kaum ein Diderotsches Paradox mit Haut und Haaren zu eigen gemacht hätte.

Mit dem Beginn der italienischen Reise 1786 tritt in Goethes Berührungen mit Diderot eine Stockung ein. Ganz andere Interessen und andere Ideale sind es, die den Dichter jenseits der Alpen bewegen, die äuſseren Anregungen von Gotha her bleiben aus, und so muſs naturgemäſs der Franzose in den Hintergrund treten. Aber auch nach Goethes Rückkehr wird dem nicht viel anders. Man könnte versucht sein, dies auf den entscheidenden Umschwung zurückzuführen, der sich inzwischen in Goethes Innerem vollzogen hatte; man wird jedoch wohl daran thun, hier vorsichtiger zu urteilen. Geht in uns eine starke Wandlung vor, so kann es nicht ausbleiben, daſs wir mit denjenigen, mit denen wir früher ein Herz und eine Seele waren, in scharfen Gegensatz geraten, Gefühle freundschaftlicher Hochachtung dagegen pflegen solche Umwälzungen zu überleben. Seines Gegensatzes zu Diderot muſste sich Goethe in früheren Jahren ebensowohl bewuſst sein wie jetzt, warum hätte er ihn also zu den Toten werfen sollen? Zudem fehlt es keineswegs an äuſseren Gründen, die Goethes mehrjähriges Schweigen erklären: die Beziehungen zum Herzog Ernst und zum Prinzen August blieben zwar bis zu deren Tode (1804 und 1806) durchaus herzlich, aber die „Correspondance“ hatte 1790 vor der französischen Revolution die Flagge streichen müssen, ihren Herausgeber fand Goethe 1792 in Düsseldorf als Emigranten wieder, und persönliche Beziehungen zu Grimm, der inzwischen seinen Wohnsitz in Gotha genommen hatte, lassen sich erst 1801 wieder nachweisen. So dürfen wir denn zwar nicht von einem Bruch Goethes mit Diderot reden, wohl aber können wir mit einiger Wahrscheinlich[illegible]upten, daſs sein Interesse für den hervorrage[illegible]der aus Mangel an neuer Nahrung abzus[illegible]

Eine entscheidende Wandlung schafft hierin erst der enge freundschaftliche Verkehr mit Schiller. Wie Schiller so viele Interessen Goethes zu neuer Bethätigung wachrief, so kommt ihm meines Erachtens auch das Verdienst zu, die Teilnahme für Diderot zu neuem Leben erweckt zu haben. Diderot war ihm kein Fremder mehr. Schon 1784 war durch Dalberg eine Abschrift des „Jacques“ in seine Hände gekommen, und er hatte, gleich den „Priestern“, von denen Goethe redete, sein Lieblingsgericht von der grofsen Tafel weggeschleppt, indem er die schönste Novelle des Dialogs abrundend übersetzte und 1785 im ersten Hefte der „Thalia“ abdruckte. Von Stund' an behält er Diderot fest im Auge und versäumt keine Gelegenheit, sich näher mit ihm bekannt zu machen. Zwar wenn er sich im August 1787 von Wieland ein Diderotsches Buch ausleiht, so geschieht dies nur pro forma, um dem Alten auf diese Weise eine Äufserung über den „Carlos“ zu entlocken, es zeugt aber immerhin davon, dafs er Diderot näher kannte und las. Ein halbes Jahr später, im Februar 1788, kommt auf dem Wege über Gotha und das Herdersche Haus die Handschrift der Biographie Diderots von seiner Tochter, Madame Vandeul, in seine Hände und giebt ihm eine noch schönere Idee von der aufserordentlichen Gröfse und Vortrefflichkeit des Mannes als seine ausgezeichneten Schriften, er weifs seinem Freunde Körner nicht genug Gutes davon zu sagen. Im Februar 1789 weisen ihn Lotte von Lengefeld und Karoline von Beulwitz auf Diderots „Moralische Erzählungen“ hin, die er noch nicht kennt, im September des gleichen Jahres bemüht sich Karoline beim Rat Becker in Gotha, die Handschrift des „Rêve de d'Alembert“ aus dem Besitze des Prinzen August für Schiller, der sie gern lesen möchte, zu erhalten. 1792 erscheint in Berlin „Jacques le fataliste“, von Mylius verdeutscht, Schiller liest das Buch auch jetzt — Februar 1793 — wieder mit grofsem Genufs und empfiehlt es der Körnerschen Familie. An Schillers lebhaftem Interesse für Diderot ist nach alledem wohl nicht zu zweifeln.

Kaum ist der Briefwechsel mit Goethe im Gange, so begegnet uns auch schon der Name Diderot: am 25. Juli 1794 sendet Goethe an Schiller ein Werk des Franzosen. Schiller

kommt am 23. August darauf zu sprechen; er nennt besonders den ersten Teil sehr unterhaltend und meint, es sei für einen solchen Gegenstand mit einer recht erbaulichen Decenz behandelt, weshalb er auch „diese Schrift“ gern noch einige Tage behalten möchte. Es handelt sich wohl nicht um die längst gedruckten „Bijoux indiscrets“, denen man alles andere nachrühmen könnte als Decenz, sondern um die noch immer ungedruckte „Religieuse“, und wie den „Rêve de d'Alembert“ dürfte Schiller auch diese Schrift erbeten und damit Goethe wieder auf Diderot hingewiesen haben. Jedenfalls macht es einen eigenartigen Eindruck, den Namen des Encyklopädisten, der in den letzten Gesprächen Goethes mit Schiller eine so grofse Rolle spielte, gleich hier zu Beginn ihrer näheren Berührung anzutreffen.

Die enge Verbindung von idealem und praktischem Sinn, die Schillers Wesen auszeichnet, läfst ihn im nächsten Jahre den Versuch machen, das gleiche Diderotsche Werk im Interesse seiner Zeitschrift zu verwerten. Er fragt am 29. November 1795 bei Goethe an, ob es nicht möglich sei, vom Prinzen August die Erlaubnis zu erhalten, in den „Horen“ eine Übersetzung der „Religieuse“ zu bringen. Goethe (an Schiller, 15. Dezember) hatte dem Prinzen gegenüber kein ganz reines Gewissen, weil er ein gothaisches Manuskript über ein merkwürdiges Abenteuer der Schauspielerin Clairon, anscheinend ohne besondere Erlaubnis, in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ (1794/95) verwertet hatte, und riet Schiller, unter grundsätzlicher Zustimmung zu seinem Plane, sich an Herder zu wenden, den Schiller (an Goethe, 17. Dezember) daraufhin auch als Übersetzer in Aussicht nahm. Aber Herder wies Schiller mit der „Religieuse“ an Goethe zurück. Sollte Schiller wohl schon damals den Plan gefafst haben, Goethe für eine Übersetzung aus Diderot zu gewinnen? Soviel ist jedenfalls gewifs, dafs Goethe durch den Verkehr mit Schiller wieder nachdrücklich auf Diderot hingewiesen wurde.

Dasjenige Werk freilich, welches in den neunziger Jahren für Goethe das wichtigste wurde, lernte er nicht unter Schillers Einflufs kennen. 1796 war in Paris Diderots „Essai sur la peinture“ als Opus posthumum ans Tageslicht getreten; am

zusammenführte! Gewifs hätte er ihn besser zu würdigen verstanden als der ängstliche Fritz Jacobi, der, offenbar eingeschüchtert durch das ungezügelte Temperament und den rücksichtslosen Atheismus seines Gastes, ihn mit dem Sophisten Hippias aus Wielands „Agathon" verglich und meinte, das herrschende Gefühl des Schönen und Wahren sei jedenfalls nicht das, was ihn zum Genie mache. Diese Urteile lassen darauf schliefsen, dafs es nicht nur Günstiges war, was Goethe im Jacobischen Hause über Diderot erfuhr. Unglücklich gestaltete sich auch Goethes und Diderots gemeinsame Bekanntschaft mit dem Schweden Björnsthål: im April 1774 trat dieser in Frankfurt zu Goethe in Beziehung, ein halbes Jahr später stand er im Haag in innigstem Verkehr mit Diderot. Das Umgekehrte wäre gewifs günstiger gewesen: dem alternden Philosophen konnten etwaige Berichte von Goethe ohne persönliche Bekanntschaft kaum ernsteren Eindruck machen, der junge Goethe dagegen hätte zweifellos eingehenden Nachrichten über Diderot und seine Persönlichkeit ein offenes Ohr geschenkt.

In den ersten Jahren von Goethes Weimarer Aufenthalt trat in seiner Beurteilung der grofsen französischen Aufklärer ein Umschwung ein. Je mehr Goethe sich vom Sturm und Drang entfernte, je mehr er seiner menschlichen und künstlerischen Vollendung entgegenreifte, umso mehr mufste seine Fähigkeit wachsen, auch den Gegnern von einst eine objektive Würdigung zu teil werden zu lassen und sie in ihrer ganzen Bedeutung zu erkennen. Dafs die freiere Entwicklung seiner Weltanschauung, die Loslösung von dem positiv-religiösen Standpunkte, der noch in Strafsburg seinen Blick beschränkt hatte, ebenfalls zu einer gerechteren Beurteilung Voltaires und der Encyklopädisten führen mufste, versteht sich von selbst. Zudem waren die äufseren Verhältnisse einer Annäherung an die Franzosen und an Diderot im besonderen so günstig wie nur irgend denkbar. Anna Amalia hatte nicht umsonst Wieland als Prinzenerzieher nach Weimar berufen, ihr Sohn Karl August blieb zeitlebens der französischen Litteratur zugethan. Und überreiche Nahrung fand diese Neigung in dem freundschaftlichen Verkehr, den der weimarische Hof mit den Vettern in

den ganzen Goethe und den ganzen Diderot in ihrem Gegensatze und ihrer Verwandtschaft zu erkennen: dort der grofse Lebenskünstler, der seine Existenz mit klarem Bewufstsein ausbaut, hier der geniale Lebensimprovisator und -Virtuos, der aber in der Kunst, sein Schicksal zu gestalten, eben auch kein Stümper ist.

Der Plan, den „Essai“ zu verdeutschen und mit Anmerkungen zu begleiten, kam für den Augenblick noch nicht zur Ausführung; andere Interessen, namentlich die Arbeit an „Hermann und Dorothea“, drängten ihn zurück. Schiller wird von dem anregenden Buche gewifs bald gehört haben, da Goethe an dem gleichen Tage, von welchem der denkwürdige Brief an Meyer datiert, für einige Zeit nach Jena reiste. Aber erst am 10. Dezember begleitet Goethe die Zusendung des „Essai“ mit den Worten: „Diderots Werk wird Sie gewifs unterhalten.“ Die Wirkung auf Schiller war durchschlagend; er meinte noch am gleichen Tage, Diderots Schrift werde ihm und Goethe manchen Stoff zum Gespräch geben; einiges, was er zufällig aufgeschlagen, sei doch trefflich. Tags darauf widmet er ihr ein eingehenderes Studium, er ist davon entzückt und fühlt seine innersten Gedanken bewegt. „Fast jedes Diktum ist ein Lichtfunken, der die Geheimnisse der Kunst beleuchtet, und seine Bemerkungen sind so sehr aus dem Höchsten und aus dem Innersten der Kunst, dafs sie auch alles, was nur damit verwandt ist, beherrschen und ebensowohl Fingerzeige für den Dichter als für den Maler sind.“ Falls er die Schrift nicht länger behalten könne, wolle er sie sich verschreiben (an Goethe, 12. Dezember 1796). Ähnlich spricht er sich am 27. Körner gegenüber aus: „Ich habe lange nichts Besonderes aus dem Fache der Kunstkritik und Kunstphilosophie gelesen, was mir so viel zu denken gegeben hat. In seinem heiteren jovialen Humor sagt er die vollwichtigsten Dinge und streut auf jeder Seite die reichhaltigsten Wahrheiten aus. Obgleich der Titel blofs auf die Malerei hindeutet, so findet man darin, wie auch zu erwarten war, viel allgemeinere Prinzipien und kann in Rücksicht auf Poesie mehr als in Rücksicht auf bildende Kunst sich daraus nehmen.“ Der Enthusiasmus Schillers rifs Goethe mit fort, er vergafs für den Augen-

blick alle Bedenken und allen Unwillen und schrieb am 17. Dezember: „Diderot können Sie länger behalten, es ist ein herrliches Buch und spricht fast noch mehr an den Dichter als an den bildenden Künstler, ob es gleich auch diesem oft mit gewaltiger Fackel vorleuchtet.“ Am 2. Januar 1797 bestellte dann Schiller bei Cotta ein Exemplar der in Strafsburg erschienenen „Religieuse“ und eines des „Essai“; den letzteren erhielt er erst im Juni (an Cotta, 16. Juni). Er nahm das Werk im August wieder vor, „um sich in der belebenden Gesellschaft dieses Geistes wieder zu stärken“. Aber sein Urteil ist jetzt zurückhaltender: „Mir kommt vor“, schreibt er an Goethe nach Frankfurt, „dafs es Diderot ergeht wie vielen anderen, die das Wahre mit ihrer Empfindung treffen, aber es durch das Raisonnement manchmal wieder verlieren. Er sieht mir bei ästhetischen Werken noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke, er sucht diese nicht genug in dem Gegenstande und seiner Darstellung. Immer mufs ihm das schöne Kunstwerk zu etwas anderem dienen. Und da das wahrhaftig Schöne und Vollkommene in der Kunst den Menschen notwendig verbessert, so sucht er diesen Effekt der Kunst in ihrem Inhalt und in einem bestimmten Resultat für den Verstand oder für die moralische Empfindung. Ich glaube, es ist einer von den Vorteilen unserer neueren Philosophie, dafs wir eine reine Formel haben, um die subjektive Wirkung des Ästhetischen auszusprechen, ohne seinen Charakter zu zerstören.“ Goethe meint in seiner Antwort (Frankfurt, 12. August), es sei merkwürdig, dafs Diderot „bei einem so hohen Genie, bei so tiefem Gefühl und klarem Verstand, doch nicht auf den Punkt kommen konnte zu sehen, dafs die Kultur durch Kunst ihren eignen Gang gehen mufs, dafs sie keiner andern subordiniert sein kann, dafs sie sich an alle übrige so bequem anschliefst, u. s. w., was doch so leicht zu begreifen wäre; weil das Faktum so klar am Tage liegt.“

Es ist gewifs nicht in letzter Linie Schillers Verdienst, wenn Goethe Diderots anregende Schrift nicht aus den Augen verlor. So tauchte denn im Sommer 1798, als es darauf ankam, für die neugegründeten „Propyläen“ Aufsätze fertig zu stellen, der Plan des Jahres 1796, den „Essai“ zu übersetzen

und Schritt für Schritt mit erläuternden oder widerlegenden Anmerkungen zu begleiten, wieder auf. Am 11. August, an welchem die Einleitung zu den „Propyläen“ fertig gestellt wurde, notiert das Tagebuch auch: „Diderot über die Malerei“, ebenso am nächsten Tage. Vom 24. bis zum 26. September wurde die Bearbeitung des ersten Kapitels in Jena vollendet, am 30. war Goethe bei Schiller zu Tische, wo u. a. über den Diderotschen „Essai“ verhandelt wurde. Das zweite Kapitel wurde im November ausgearbeitet, und zwar ebenfalls in Jena: am 16. wurde das Material geordnet und vom 17. bis zum 21. die eigentliche Arbeit ausgeführt; es ist wohl kein Zufall, dafs gerade während dieser Behandlung des Kapitels über die Farben, am 19., von dem Studenten Gildemeister und seiner Farbenblindheit die Rede ist. Das erste Kapitel erschien im zweiten Stücke des ersten, das zweite im ersten Stücke des zweiten Bandes der „Propyläen“ 1799.

Diderots „Essai“ umfafst im Urtext sieben Kapitel, sodafs also Goethe nur etwa den vierten Teil des Ganzen übertragen und erläutert hat; ob er ursprünglich noch eine Fortsetzung beabsichtigte, müssen wir dahingestellt sein lassen. In der Beschränkung auf die Kapitel von der Zeichnung und von der Farbe liegt wohl der Grund dafür, dafs Goethe die von Schiller gegebenen Gesichtspunkte ganz aufser acht gelassen hat: weder von dem Werte des „Essai“ für den Dichter noch von Diderots schiefer moralisierender Auffassung der Kunstwirkung ist die Rede; dazu hätte erst das Folgende, namentlich das Kapitel vom Ausdruck, stärkeren Anlafs geben können. Dagegen führt Goethe das Programm, das er 1796 in dem Briefe an Meyer aufgestellt hatte, ziemlich genau aus: er beschränkt sich auf die bildende Kunst, folgt aber hier Diderot Schritt für Schritt, bald um ihm zu widersprechen, bald um seinen Beifall kundzugeben.

Eine treffliche kleine Einleitung geht der Goetheschen Arbeit voran: der Übersetzer und Kommentator vergleicht die Wirkung des „Essai“ auf ihn mit derjenigen eines anregenden und fördernden Gesprächs — und in der That, wer könnte Diderot lesen, ohne dabei den temperamentvollen Schriftsteller leibhaftig vor sich zu sehen, ihn persönlich reden zu hören?

Diesen Eindruck des Lebendigen, Augenblicklichen macht auch der „Essai" durchaus: die Verteilung des Stoffes in verschiedene Kapitel gesonderten Inhalts verrät zwar das Streben nach einigem System, aber innerhalb des einzelnen Gegenstandes springen die Gedanken von der Hauptsache zum Detail, vom Vortrefflichsten zum Schiefen munter hin und her, genau so wie in der Konversation. Um das Gespräch vollständig zu machen, fehlt nur der Partner — und dessen Rolle übernimmt Goethe, dankbar dafür, daſs der geistreiche Franzose ihn auf diese Weise der Pflicht, eine systematische Einleitung in die bildende Kunst auszuarbeiten, enthebt. Er entledigt sich seiner Aufgabe mit vielem Geschick, und wenn auch die Tag- und Jahreshefte mit der Behauptung, die Anmerkungen seien mehr humoristisch als künstlerisch zu nennen, gewiſs zu weit gehen, so schlägt er doch einen frischen, muntern Ton an, der zu Diderots lebhafter Art vortrefflich paſst. Goethe ist sich wohl bewuſst, daſs der Fortschritt der Zeit ihm einen groſsen Vorteil über seinen Gegner verleiht; er weist kurz, aber treffend auf die geschichtlichen und lokalen Umstände hin, die Diderots Irrtümer erklären. Aber das Fortleben der unklaren Diderotschen Gedanken in der Gegenwart ermutigt ihn, den Kampf „auf der Grenze zwischen dem Reiche der Toten und Lebendigen" trotzdem aufzunehmen.

Worin der Hauptwiderspruch zwischen Goethe und Diderot besteht, darüber belehren uns gleich die Anfänge des ersten Kapitels. Der Ästhetiker Diderot ist gemäſsigter Naturalist, aber eben doch Naturalist. Mag er über das Drama, über die Musik, über die Malerei handeln — die Kunst ist und bleibt für ihn, trotz aller gelegentlichen Einschränkungen, in letzter Linie doch stets eine Nachahmung der Naturwirklichkeit. Für den gereiften Goethe dagegen bietet die Wirklichkeit nur die Elemente künstlerischer Darstellung: herrschend und ordnend thront über ihnen die Idee; Natur und Idee lassen sich nicht trennen, ohne daſs die Kunst zerstört werde. Gerade mit Beziehung auf Diderot heiſst es denn auch in „Dichtung und Wahrheit": „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so

lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt."

Des Vergehens, „Natur und Kunst zu konfundieren, Natur und Kunst völlig zu amalgamieren", macht sich nun der Verfasser des „Essai" in reichlichem Maſse schuldig. Er meint, wenn die Ursachen und Wirkungen der organisierenden Natur uns gänzlich klar wären, so hätte der bildende Künstler nichts Besseres zu thun, als die Geschöpfe mit gröſster Treue nachzubilden; nur unsere Unwissenheit von dem Wesen des organischen Baues nötige den Künstler, sich an konventionelle Schönheitsregeln zu halten. Diese sind zwar nach Diderots Ansicht notwendig, spielen aber doch in seinen Augen eine ziemlich kümmerliche Rolle: nach unsern armen Regeln finden wir diesen Menschen häſslich, jene Statue meisterhaft — wie anders aber wird die souveräne, nie sich widersprechende Natur urteilen! Bis zu welchem Grade sich der Künstler den angenommenen Proportionen unterwerfen soll, ist schwer zu sagen; soviel ist aber sicher, daſs die Natur ihrer spottet, daſs die charakteristischen Merkmale, die Alter, Zustand, Beschäftigung der menschlichen Gestalt aufprägen, sich der Regel nicht fügen. Und doch sind gerade diese Merkmale von gröſster Wichtigkeit: die Gestalt eines Menschen von 25 Jahren, der, aus der Erde hervorgewachsen, bis dahin nichts gethan hätte, wäre eine Chimäre.

Diesen Anschauungen tritt nun Goethe mit groſser Entschiedenheit entgegen. Ob wir die Gesetze der organisierenden Natur kennen oder nicht, ist für den bildenden Künstler kaum von Bedeutung, denn nicht zur vollkommenen Nachahmung der Natur, die gar nicht möglich ist, sondern nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung, des lebendigen Ganzen, wie es auf Geist und Sinne wirkt, ist der Künstler berufen; mit der Thätigkeit des Naturbetrachters, die trennend ins Innere vorgeht, hat er nichts gemein. Die Regeln, denen er gehorcht, sind nichts weniger als ein konventioneller Notbehelf: ein groſser Künstler, eine Nation, ein Jahrhundert von Künstlern bilden sie aus sich selbst, nach Kunstgesetzen, die als ewige Wahrheiten in der Natur des bildenden Genius liegen. So vermag denn auch die Natur die Kunst nicht

Lügen zu strafen und zu beschämen, denn diese geht gar nicht darauf aus, mit der lebendig-realen Natur in Wettbewerb zu treten, sondern fixiert nur deren äufsere Erscheinungen in ihren höchsten Momenten. Wenn endlich Diderot von angenommenen Proportionen redet, denen der Künstler sich unterwerfen müsse, so widerlegt er damit seine Anschauungen vom Wesen der Regel selbst; sein Satz enthält einen inneren Widerspruch, denn nicht dem Angenommenen, sondern nur dem Notwendigen kann solche gesetzliche Kraft innewohnen. Den durch Alter, Gewohnheit, Beruf bestimmten Gestalten, denen Diderot so grofse Bedeutung beimifst, gesteht Goethe, wenn nicht schöne, so doch charakteristische Proportionen zu; höher als sie aber bewertet er den vom Künstler nur gedachten menschlichen Körper, der durch mäfsigste Übung zur gröfsten Ausbildung gekommen ist, ohne dafs markante Merkmale seiner Beschäftigungen und Zwecke ihn von den wahren Proportionen entfernen. Eine solche Gestalt, die für Diderot eine Chimäre ist, nennt Goethe — ein Ideal. Ich wüfste nicht, worin der Gegensatz ihrer beiderseitigen Anschauungen sich schärfer und charakteristischer ausprägen sollte als in diesem Urteil.

Auch über den Bildungsgang des Künstlers sind der Franzose und der Deutsche gar verschiedener Meinung. Diderot weist mit einseitiger Hartnäckigkeit immer nur auf die Natur, der ruhigere, überlegtere Goethe dagegen will die Vorzüge der Schule nicht verkennen. Diderot tadelt das übertriebene Studium der Anatomie, das zu trockener und fleischloser Darstellung führe, er will von dem Schulmodell und seinen akademischen Posen nicht viel wissen, aber der Grofse von Weimar schüttelt den Kopf, er wittert dahinter Verderb der jugendlichen Kunstschüler und schränkt die Äufserungen des Franzosen vorsichtig ein. Den Lehrling unmittelbar an die Natur zu verweisen, gehe nicht an, er müsse erst wissen, was er zu suchen habe, was der Künstler aus der Natur brauchen könne, wie er es zu Kunstzwecken brauchen solle — der prinzipielle Gegensatz tritt also auch hier wieder hervor. Nach alledem kann Diderots Entwurf einer idealen Zeichenschule nicht Goethes Beifall finden, und wenn der hastige Franzose zum Schlufs behauptet, alle Manier komme vom Meister, von der Schule,

a sogar von der Antike, so trifft er damit Goethes empfindichste Stelle und mufs sich eine starke Zurechtweisung gefallen assen: „Welches Genie der Welt wird, auf einmal, durch das blofse Anschauen der Natur, ohne Überlieferung, sich zu Proportionen entscheiden, die echten Formen ergreifen, den wahren Stil erwählen und sich selbst eine allgemeine Methode erschaffen?"

Für das Verhältnis Goethes zu Diderot ist das zweite Kapitel, über die Farben, viel weniger lehrreich. Goethe hat die einzelnen Teile des Kapitels, nicht ohne dem Original Gewalt anzuthun, auseinander gelöst und nach bestimmten Gesichtspunkten zu ordnen gesucht. Schon dies weist darauf hin, dafs das Interesse für Diderot zurückgetreten ist, und in der That haben wir es hier vorwiegend nur mit Goetheschen Phantasien über Diderotsche Themen zu thun. Die prinzipiellen Gegensätze in Bezug auf Natur und Schule tauchen wohl gelegentlich wieder auf, spielen aber keine bedeutende Rolle, denn beide Ästhetiker bewegen sich hier auf rein empirischem Boden. Wohl streitet es Goethe Diderot ab, dafs gute Koloristen seltener seien als gute Zeichner, dafs über das Kolorit nicht nur der Kenner, sondern alle Welt urteilen könne, wohl verwahrt er sich aufs entschiedenste dagegen, dafs der grofse Künstler in der Ekstase schaffe, und versagt der schiefen Behauptung, dafs der Schriftsteller mit einer Zeile sage, was der bildende Künstler nach wochenlanger Arbeit vielleicht minder klar zum Ausdruck bringe, seine Zustimmung. Aber zu ernstem Streite kommt es nicht mehr; Diderots feinsinnige Bemerkungen über die starke Wirkung der Farbe, über die Schwierigkeit, lebendiges Fleisch und noch mehr lebendigen Ausdruck wiederzugeben, über die erfreuende Wirkung eines hellen Kolorits oder die individuelle Eigenart und Beschränktheit des einzelnen Koloristen finden seinen warmen Beifall, wenn er auch immer von wesentlich höheren Gesichtspunkten aus urteilt, und gern läfst er sich bei Besprechung der Farbenharmonie verleiten, ab und zu auf das Gebiet der Farbenlehre überzutreten, weniger gegen Diderot polemisierend als gegen die physikalische Theorie, als deren Vertreter er hier erscheint. Aber, wie schon gesagt, Diderots Verdienst besteht hier eigent-

lich nur darin, durch seine Äufserungen einen Gröfseren angeregt zu haben.

Eine wahre Freude ist es zu sehen, wie rücksichtslos und liebevoll zugleich sich Goethe, namentlich im ersten Kapitel, mit seinem Partner abfindet: das ist ganz der Geist, der uns schon in dem Briefe an Meyer begegnete; Diderot ist ein Sophist, er liebt es, sich in Paradoxen zu bewegen, und schlägt dann falsche Wege ein, er giebt seinem Leser einen verworrenen Knaul zu entwickeln, die Darstellung von dem ekstatischen Schaffen des Künstlers ist gar ein französischer Fratzensprung: aber er bleibt deshalb doch der werte, der wackere Diderot, ein Mann von grofsem Geist und Verstand, ein ehrwürdiger Schatten, ja seines Übersetzers Freund, wenn auch Freund und Gegner zugleich. Man wird wohl kaum übertreiben, wenn man behauptet, dafs gerade in dieser sonderlichen Mischung von Zuneigung und Unwillen der grofse Reiz liegt, der Goethe hier und anderwärts immer wieder zu Diderot hinzieht.

Die Übersetzung ist von leichten Fehlern nicht ganz frei, immerhin aber klar und kongenial. Nicht zu verkennen ist freilich die Tendenz, das Rhetorische von Diderots Stil zu mäfsigen, auch kleine Auslassungen und Zusätzchen finden sich, und so weist die Übertragung in manchem schon auf die Verdeutschung des „Neveu de Rameau“ hin.

1799 kommt Goethe noch ein paarmal auf den „Essai“ und seine Übersetzung zu sprechen; aber weder ein Brief an Knebel vom 15. März noch die Anzeigen der „Propyläen“ in der „Allgemeinen Zeitung“ am 29. April und 8. Mai bieten wesentlich Neues.

Obgleich in den nächsten Jahren die französische Litteratur Goethe sehr eingehend beschäftigt — es sei nur der Name der Frau von Staël genannt [1]) und an die Bearbeitung der Voltaireschen Tragödien „Mahomet“ und „Tankred“ erinnert — hören wir lange Zeit von Diderot nichts, bis mit Ende des Jahres 1804 „Rameaus Neffe“ in Goethes Gesichtskreis tritt.

[1]) Ihr „Essai sur les fictions“ hatte Goethe schon 1796 eine Gelegenheit zur Übersetzung französischer Prosa gegeben.

V.

Die Entstehung der Goetheschen Übersetzung.

Seltsam, wie alle Schicksale des „Neveu de Rameau", ist auch die Art und Weise, wie die Handschrift des Dialogs in Goethes Hände gelangte.

Bereits 1765 hatte Diderot, um die Zukunft seiner einzigen Tochter sicherzustellen, seine Büchersammlung an die Kaiserin Katharina von Rufsland verkauft, und so wanderte sie denn nach Diderots Tode, 1784, samt seinem handschriftlichen Nachlasse nach St. Petersburg und wurde der kaiserlichen Bibliothek in der Eremitage einverleibt. Dort mufs gegen Ende der neunziger Jahre Goethes Jugendfreund und Landsmann Friedrich Maximilian Klinger, der damals schon seit Jahren im russischen Militär- und Erziehungswesen einflufsreiche Stellen bekleidete, Einsicht in die Manuskripte genommen haben und auf den Gedanken verfallen sein, sie in seinem Interesse zu verwerten; aller Wahrscheinlichkeit nach liefs er zu diesem Zwecke Abschriften davon nehmen. Diese scheint der Rigaer Buchhändler Hartknoch im Februar 1798 mit auf die Reise genommen zu haben, um einen Verleger dafür zu finden; sicher waren sie im August des gleichen Jahres Gegenstand von Verhandlungen zwischen Klinger und Hartknoch. Der letztere scheint ein Zeugnis über den Wert und die Echtheit der Handschriften gefordert zu haben, welches dann der Petersburger Buchhändler Klostermann ausstellte. Klinger schreibt darüber am 12. August: „Was Ihnen Freund Klostermann über die Diderotischen Manuskripte schreiben wird, darauf können Sie bauen. Sie sind echt, vortrefflich, über alles originell und mehr wert als alles, was

in den 15 Bänden [der Diderot-Ausgabe von 1796] steht. Wenn der Akkord gemacht wird, so behalten Sie sich das Recht der Übersetzung vor; aber verschweigen müssen Sie, woher sie kommen. Die Herausgeber der grofsen Ausgabe, die sie nicht haben, diese Manuskripte, und die Freunde Diderots, die sie haben, diese Manuskripte, werden alles in Bewegung setzen, um dem auf die Spur zu kommen, der sie hatte, und er darf nicht entdeckt werden, obgleich alles mit rechten und honetten Dingen zuging. Der Ort selbst darf nicht bekannt werden, woher sie kommen.“ Diese fast übertriebenen Vorsichtsmafsregeln erklären sich wohl am einfachsten durch die Annahme, dafs Klingers Abschriften in der That auf der kaiserlichen Bibliothek genommen waren und er deren Beamten keine Unannehmlichkeiten zuziehen wollte; dafs Klinger von dem Vorhandensein Diderotscher Manuskripte daselbst wufste, bezeugt zum Überflufs ein späterer Brief von ihm an Wolzogen vom 13. April 1805. Es scheint Hartknoch nicht gelungen zu sein, die Handschriften an den Mann zu bringen; Klinger gab seinen Plan aber deshalb noch nicht auf.

Im Frühjahr 1799 kam der weimarische Kammerherr Wilhelm von Wolzogen, Schillers Schwager, zum erstenmal nach St. Petersburg, um im Auftrage seines Landesherrn wegen der Verlobung des Erbprinzen Karl Friedrich mit der jugendlichen Grofsfürstin Maria Paulowna zu verhandeln. Eine Berührung Wolzogens mit Klinger fand damals noch nicht statt, wohl aber zwei Jahre später, als infolge der Ermordung Kaiser Pauls Wolzogen seine Reise wiederholen mufste. Merkwürdigerweise war es gerade Goethe, der — wenigstens indirekt — seine Bekanntschaft mit Klinger vermittelte. Der Regierungsrat von Voigt, der Sohn von Goethes langjährigem Kollegen, begleitete Wolzogen nach St. Petersburg, und ihm gab Goethe ein Empfehlungsschreiben an Klinger mit. Diesen Brief, den ersten nach jahrelanger Entfremdung, den er von Goethe erhielt, beantwortete Klinger am 14. Juni 1801 in herzlichster Weise, und in der Nachschrift heifst es dann: „Seit ich Obiges geschrieben, war Herr Baron von Wolzogen bei mir, wir sehen uns seitdem öfters, und habe einen wackern, klugen, des Zutrauens und der Freundschaft würdigen Mann gefunden.“ Die beiden

Männer fanden sich in der That vortrefflich in einander, und so ist es wohl verständlich, dafs Klinger nun mit Hilfe des neuen Freundes seine Manuskripte anzubringen suchte. Als Wolzogen im Spätjahr 1801 Petersburg verliefs, scheint er sie mitgenommen zu haben, um sie bei seiner bevorstehenden Reise mit dem Erbprinzen nach Paris, die er Ende Februar 1802 antrat, an einen Verleger zu verkaufen. „Überschicken Sie mir nur etwas Bedeutendes für Diderot", schreibt ihm Klinger am 16. Februar 1802, „Sie wissen, wozu ich es nötig habe." Wolzogen bat ihn daraufhin, einen bestimmten Preis anzugeben, aber Klinger erwiderte am 2. November: „Ich bitte, geben Sie die Manuskripte weg, wie Sie am besten können, so war es ja zwischen uns ausgemacht, ich werde mit allem zufrieden sein. Wie wollen Sie, dafs ich den Preis bestimmen soll? in dieser Unwissenheit der Umstände?" Diese Unbestimmtheit des Auftrages mag wohl mit ein Grund dafür gewesen sein, dafs auch Wolzogen die Manuskripte nicht unterbrachte. Im Juli 1803 unternahm Wolzogen, diesmal als Begleiter des Erbprinzen, seine dritte Reise nach St. Petersburg. Die Handschriften hatte er in Weimar bei seinem Schwager Schiller zurückgelassen, dem er am 24. Februar 1804 schrieb: „Dringend will Klinger seine Manuskripte haben und ist sehr verlegen, dafs sie nicht mit dem letzten Kourier ankamen; lasse sie recht gut und sicher einpacken und gieb sie dem Obristl. [Name unleserlich], der soeben nach Weimar geschickt wird, mit." Am 18. April liefs dann Klinger „die Manuskripte samt und sonders" bei Wolzogen abholen.

Inzwischen hatten die Handschriften nicht umsonst bei Schiller geruht. Er hatte darin das vielleicht vortrefflichste Werk Diderots, den noch gänzlich unbekannten „Neveu de Rameau", gefunden und rasch erkannt, dafs hier ein Produkt vorliege, das man der Öffentlichkeit nicht länger vorenthalten dürfe. Er liefs dem Buchhändler Göschen in Leipzig das Werk antragen, und dieser erwiderte am 18. April 1804: „Sie werden mich unendlich verbinden, wenn Sie mir das Manuskript von Diderot zuwenden wollen. Ich kann noch nichts davon sagen und keinen merkantilischen Plan fassen, bis Sie mich näher davon unterrichten und die Bedingungen melden.

Ich habe durch Duvau verstanden, dafs von einem französischen Original die Rede ist? Finden Sie das Werk interessant genug, um mit dem Original zugleich eine Übersetzung auszugeben? und hätten Sie vielleicht die Güte, wenn ich eine Übersetzung veranstalte, solche durchzusehen?"

Schiller unternahm vom 26. April bis zum 21. Mai eine Reise nach Berlin und berührte dabei Leipzig sowohl auf dem Hinwege, am 28. April, als auf der Rückkehr, am 19. Mai: Dort wurde über den Verlag des „Rameau" von neuem verhandelt und beschlossen, dafs Göschen sich unmittelbar an Wolzogen wenden solle. Mit Bezug hierauf schreibt der Verleger am 26. Mai an Schiller: „Erst jetzt — — kann ich den Augenblick gewinnen, Ihnen für Ihre Ratschläge in Absicht des „Rameau" zu danken. Mein Brief wird nun wohl zu spät kommen. — — Ich lege dem allen ohngeachtet noch einen Brief an Ihren Herrn Schwager bei. Machen Sie damit, was Sie wollen. Da mein Schwager Heun jetzt auch im Buchhandel pfuscht und jetzt in Petersburg ist, auch gewifs dem Herrn von Wolzogen empfohlen ist, so wird er wohl die Satire de Mr. Rameau schon weggefischt haben." Die Gefahr, die hier für Göschen vorlag, war sogar dringender, als er ahnte: eben jenem Heun — es ist derselbe, der sich später als H. Clauren in der deutschen Litteratur einen üblen Namen machte —, dem Kompagnon des Buchhändlers Rein und Unternehmer der „Jenaischen allgemeinen Litteraturzeitung", hatte Goethe Mitte Dezember 1803 ein Empfehlungsschreiben an Klinger ausgestellt, welches im Juni 1804 thatsächlich abgegeben wurde. So war Goethe unwissentlich auf dem besten Wege, sich die Möglichkeit, zum Übersetzer des „Rameau" zu werden, selbst abzugraben.

Die Gefahr wurde aber noch glücklich abgewendet. Am 16. Juni 1804 schrieb Schiller seinem Schwager nach St. Petersburg: „[Ich lege] einen Brief vom Buchhändler [Göschen] an Dich bei, er wünscht gar [zu gerne] den „Rameau" von Diderot in Verlag zu bekommen. Wenn's möglich, so verhilf ihm doch dazu; Du wirst ihn zu jeder Gegengefälligkeit bereit finden. Und sollte sich Klinger nicht bereden lassen, den „Rameau" im französischen Original drucken zu lassen, so erlaubt e

vielleicht, dafs eine deutsche Übersetzung davon gemacht wird. Ebenso ist auch „Jacques le fataliste" von Diderot mehrere Jahre vor dem französischen Original in einer deutschen Übersetzung herausgekommen, und die Neugier auf das französische wurde dadurch nur desto mehr erregt."

Klinger ging auf Göschens Anerbietungen ein, und als Wolzogen im Herbst 1804 mit dem inzwischen — am 3. August — vermählten fürstlichen Paare heimzog, nahm er aller Wahrscheinlichkeit nach das Rameau-Manuskript wieder mit nach Weimar. Wenigstens hatte Maria Paulowna nicht so bald ihren festlichen Einzug in ihre neue Residenz gehalten (den 9. November), als auch schon Göschen in Weimar auftauchte (den 13. November), um mit Schiller zu verhandeln. Es wurde verabredet, zunächst eine Übersetzung, dann erst eine Originalausgabe des Dialogs zu veranstalten; für die erstere sollte Schiller — gewifs auf seinen eigenen Vorschlag hin — gegen ein beträchtliches Honorar Goethe zu gewinnen suchen. Auch in Klingers Bedingungen scheint zwischen Originalausgabe und Übersetzung unterschieden worden zu sein: für die Überlassung der Handschrift zur Verdeutschung forderte er durch Wolzogen kostenfreie Lieferung der bis dahin erschienenen und wohl auch der demnächst erscheinenden Teile von Soninis „Histoire naturelle", deren erste 64 Bände das Werk Buffons enthielten. Sollte aufserdem noch das Original zum Abdruck kommen — so müssen seine weiteren Bedingungen gelautet haben —, so sei er dafür noch besonders zu entschädigen, wogegen alsdann das Manuskript in Göschens Besitz überginge. Was über die Ausführung dieser Bestimmungen zu bemerken ist, sei gleich hier mitgeteilt. Am 22. November 1804 schrieb Göschen an Schiller: „Die 98 Bände von Sonini Histoire naturelle, welche ungefähr 400 Thaler kosten, werden in 14 Tagen in Weimar ankommen, längstens in 3 Wochen;" am 3. Dezember: „Der Sonini ist nicht teuer, er ist nur voluminös und hat viele Kupfer illuminiert. Das thut aber nichts, ich gebe ihn gern." Göschen, der übrigens auch Wolzogen mit einer Bücherspende danken wollte (an Schiller, 22. November), kam anscheinend seinen Pflichten nicht ganz so pünktlich nach, wie er versprochen hatte: der gröfste Teil der Bände war erst im

Februar 1805 in Weimar bei Wolzogen. Dieser scheint schon damals Anlaſs gehabt zu haben, mit Göschen unzufrieden zu sein, wenigstens deutet ein Brief des Verlegers an Schiller vom 10. März auf eine Differenz der beiden Männer hin. „Ich weiſs nicht“, schreibt Göschen, „ob Sie es geraten finden, den inliegenden Brief des Herrn von Wolzogen lieber mündlich zu beantworten oder durch meinen Brief. Sollten Sie in meinem Brief einen Zug von Empfindlichkeit finden, so halten Sie ihn zurück und haben die Güte, dem Herrn von Wolzogen den Inhalt mündlich zu sagen.“ Einiges Licht auf den Grund der weiteren Verzögerung, welche die Absendung des Sonini erlitt, wirft ein Brief Göschens vom 27. März, ebenfalls an Schiller: „Ich lese eben in der Hamburgischen Zeitung, daſs von den illuminierten Exemplaren des Sonini jetzt einige Bände in Paris erschienen sind, die ich nun auch bald erwarte und meinem Versprechen gemäſs nachzuliefern habe. Das könnte dann alles eine Sendung machen. Darf ich Sie bitten, so haben Sie die Güte, solches dem Herrn von Wolzogen zu sagen.“ Wohl um die unangenehme Sache los zu sein, nahm Wolzogen daraufhin das bei ihm lagernde Paket nach Leipzig mit, damit Göschen es suppliere und sodann nach Lübeck absende.

Inzwischen begann auch Klinger selbst, sich in die Angelegenheit zu mischen, und seine Äuſserungen lassen etwas deutlicher erkennen, weshalb man mit Göschen unzufrieden war. Am 13. April 1805 schrieb er an Wolzogen: „Treffen Sie eine Verabredung mit Göschen wegen den Nachlieferungen Buffons und machen Sie doch gefälligst bestimmt aus, wieviel Bände ich eigentlich von ihm erhalten muſs, und welchen Termin er zur Lieferung annimmt. — — Sollte übrigens Herr Göschen nicht mehr als die 80 Vol. und noch obendrein ungebunden liefern wollen, so geben Sie ihm — — nur die Bücher samt und sonders zurück, und ich bin lieber mit Nichts zufrieden, als den Gegenstand der Ärgernis, bei dem ich mich erinnere, daſs man nicht Wort gehalten, vor Augen zu haben. — — ich wiederhole —, daſs mir nun das ganze Geschäft verhaſst ist — —. Doch daran sind Sie selbst etwas schuld — —; Sie erinnern sich wohl, daſs ich die Bedingungen schriftlich geben wollte und Sie es nicht für nötig hielten.“ Im

Mai scheint die unerquickliche Angelegenheit Gegenstand erneuter Verhandlungen mit Wolzogen gewesen zu sein; den Gipfel erreichte aber Klingers Zorn, als endlich der Herbst hereinbrach und die Erfüllung seiner Wünsche noch immer auf sich warten liefs; ein Brief an Wolzogen vom 5. September beklagt sich bitter darüber, dafs die Schiffahrt nun bald zu Ende gehe, ohne dafs der Buffon in seine Hände gekommen sei, und stellt mit grofser Entschiedenheit die Frage, ob Göschen sein Wort halten wolle oder nicht. „Ist indessen Buffon nicht abgegangen, wenn Sie diesen Brief erhalten, so ist [für Ankunft in diesem Jahre] auch keine Hoffnung mehr, und ich bitte Sie, wenigstens das Originalmanuskript zurückzunehmen, denn wahrlich es wäre zu viel für nichts.“ Wolzogen antwortete umgehend (17. September / 5. Oktober), er werde Göschen einen derben Brief schicken und dafür sorgen, dafs Klinger zu seinem Sonini komme; nach Rieger hätte er auch versprochen, das Manuskript zurückzusenden, und sich entschuldigt, dafs es nicht schon längst zurückgegangen sei. Aller Wahrscheinlichkeit nach ging die Handschrift wirklich nach Petersburg ab, da Göschen sie weder zum Abdruck brachte noch, wie er versprochen hatte, an Goethe verschenkte. Dieser bedauerliche Ausgang giebt der an sich unwesentlichen Angelegenheit eine gewisse Bedeutung, da die oft angeregte Frage, was aus Goethes Vorlage geworden sei, damit ihre Antwort findet.

Wir haben hiermit den Ereignissen vorgegriffen und kehren nun in den November 1804 zurück. „Ich bin begierig zu erfahren, wohin Sie Goethen vermocht haben“, schreibt Göschen am 22. an Schiller. Vier Tage später, am 26., notiert Goethes Tagebuch zum erstenmal: „Le Neveu de Rameau“; Schiller hatte also mit dem Freunde Rücksprache genommen, und dieser nahm Einsicht in das französische Manuskript. Man möchte gern wissen, ob er über die Herkunft der Handschrift etwas Näheres erfahren hat oder ob auch ihm gegenüber die strengen Vorschriften Klingers über Geheimhaltung des Ursprungs galten, aber es ist schwer, hier zu einer bestimmten Ansicht zu kommen; Goethes Briefe, auch die an Schiller und Klinger, enthalten nichts darauf Bezügliches, nur in einem

Aufsatze von 1823 spricht er die ziemlich bestimmte Vermutung aus, dafs ihm eine Kopie der St. Petersburger Handschrift vorgelegen habe; darauf könnte er aber sehr wohl auch durch Kombination gekommen sein; wenn er wufste, wo Diderots Nachlafs ruhte, und erwog, dafs Schiller ihm die Handschrift unmittelbar nach seines Schwagers Rückkehr aus Petersburg vorlegte, so konnte er leicht erraten, woher sie stammte. Zu denken giebt es allerdings wieder, dafs Goethe den betreffenden Abschnitt seines Aufsatzes für den Druck in „Kunst und Altertum“ tilgte; erst nach seinem Tode ist er ans Licht getreten. Vielleicht wufste Goethe mehr, als er sagte, und scheute sich alter Verpflichtungen wegen, auch dieses Wenige der Öffentlichkeit mitzuteilen.

Jedenfalls aber hatte sich Schiller in der Hoffnung, den Freund für Diderots Werk zu gewinnen, nicht getäuscht. Schon am 10. Dezember 1804 war alles im besten Gang. Schiller berichtet darüber an Göschen: „Goethe hat sich mit grofsem Eifer an die Übersetzung des „Rameau“ gemacht, und es ist ihm so ernst, etwas Gutes zu leisten, dafs wir uns gewifs ein vortreffliches Werk versprechen können. In der Mitte des Januars kann er mit dem ersten Wurfe der Übersetzung fertig sein, und dann könnte auch bald mit dem Druck angefangen werden. Ich habe mit ihm, nach Ihrer Vollmacht[1]), um 100 Carolin gehandelt, denn er wollte anfangs noch höher hinaus, und — im Falle Sie mit dem Werke sehr glücklich wären — habe ich ihm in Ihrem Namen noch etwas extra versprochen, wenn es zu einer zweiten Auflage kommt. Ich hoffe nun, dafs mit 1500 Exemplaren, die Sie von dieser deutschen Übersetzung absetzen, alle Kosten derselben bezahlt sind und das französische Manuskript frei in Ihren Händen bleibt. Auf jeden Fall wird diese deutsche Übersetzung als Vorläuferin dem französischen Original grofse Dienste thun und die Erwartung auf dasselbe desto lebhafter spannen.“

In der zweiten Hälfte des Dezembers erkrankte Goethe leicht, doch hoffte er schon am 19., dafs über acht Tage alles wieder im Gleichen sein werde. Am 20. schrieb er an Schiller:

[1]) Göschen hatte am 1. Dezember an Schiller geschrieben: „Was Sie recht finden, dafs Goethe erhält, genehmige ich — Sie haben völlige Gewalt dazu.“

„Verzeihen Sie, Bester, wenn ich noch nicht auf das Bewufste antworte. In meinem Kopfe sieht's noch gar wüst aus.“ Mit diesen Worten beantwortete Goethe zweifellos eine Anfrage wegen des „Rameau“, über den er sich am nächsten Tage dem gleichfalls erkrankten Freunde gegenüber sehr eingehend ausspricht, damit dieser vorläufig erfahre, wie es stehe: „Die Hälfte der Übersetzung glaube ich in der Mitte Januars, die andere Hälfte zu Ende abliefern zu können. Mit dem, was dabei zu sagen wäre, sieht es schon etwas weitschichtiger aus. Anfangs geht man ins Wasser und glaubt, man wolle wohl durchwaten, bis es immer tiefer wird und man sich zum Schwimmen genötigt sieht. Die Bombe dieses Gesprächs platzt gerade in der Mitte der französischen Litteratur, und man mufs sich recht zusammennehmen, um zu zeigen, wie und was sie trifft. Überdies lebt Palissot noch im 74. Jahre, wenn er nicht vergangenes Jahr gestorben ist; umso mehr mufs man sich hüten, keine Blöfsen zu geben.“ Es folgen die Bemerkungen über die Datierung des Dialogs, deren wir bereits an anderer Stelle gedacht haben, und zum Schlufs heifst es: „Bis man — — in solchen Dingen etwas ausspricht, mufs man sich überall umsehen. Wann also diese Zugabe fertig werden könnte, ist schwerer zu berechnen, da ich auch vor Ostern die Schilderung Winckelmanns[1]) liefern mufs, die doch auch nicht aus dem Stegreif gemacht werden kann. Welches alles ich zu gefälliger Betrachtung einstweilen habe melden sollen. Übrigens befinde ich mich ganz leidlich und nicht ganz unthätig.“ Auf die Anmerkungen zum „Rameau“, von denen in diesem Briefe hauptsächlich die Rede ist, bereitete er sich schon damals vor; die Ausleihbücher der weimarischen Bibliothek beweisen für die Zeit zwischen dem 12. Dezember 1804 und dem 23. April 1805 ein eingehendes Studium französischer Litteratur, das zum grofsen Teil mit dem „Rameau“ im Zusammenhang steht; wir werden bei Besprechung der Anmerkungen näher darauf einzugehen haben. Für einstweilen behauptete jedoch noch die Übersetzung den ersten Platz. Am 23. Dezember meldet Goethe Schiller: „Gern hätte ich Sie heut besucht, um Ihnen zu sagen, dafs die Arbeit frisch fort geht, wenn ich mich nur an die

[1]) Für „Winckelmann und sein Jahrhundert“, 1805.

Luft wagen dürfte. Über einige Bedenklichkeiten möchte ich Ihren Rat erbitten. Ich denke, es wird sich alles machen lassen, nur dürfte vorläufig keine Anzeige ins Publikum. Wenn das Werk erscheinen soll, so mufs es unvorbereitet und unerwartet kommen, doch hiervon mündlich.“ Noch am gleichen Tage sandte Schiller dies Billet an Göschen: „Goethe, dessen Billet an mich ich beilege, wünscht, dafs die Schrift von Diderot nicht eher als unmittelbar, ehe sie ausgegeben wird, angezeigt werde, und dafs man das Publikum im eigentlichen Sinn damit überrasche. Übrigens will er, Ihrem Wunsch gemäfs, sich gern mit seinem Namen dazu bekennen. Die Verhältnisse unsers Hofs mit Herrn Grimm in Gotha und Grimms mit den Diderotischen Erben machen jene kleine Vorsicht nötig, weil sonst allerlei dazwischen kommen könnte.“ Diese Vorsicht war wohl nicht unangebracht; für den Uneingeweihten lag es sehr nahe, das in Weimar auftauchende Manuskript auf Grimm zurückzuführen, und man darf daher billig bezweifeln, ob der alte Herr in Gotha Goethes Übersetzung besonders freudig begrüfste. Göschen stimmte denn auch dem Wunsche Goethes gerne zu (an Schiller, 2. Januar 1805).

Inzwischen nahm die Arbeit im Stillen ihren Fortgang. Die Vorlesungen französischer Komödien am Hofe, die am 3., 4. und 6. Januar der Franzose Texier veranstaltete — am 4. las er den „Médecin malgré lui“ — mögen dem Rameau-Übersetzer, der sich gerade in der Sphäre des französischen Theaters bewegte, eine willkommene Anregung gewesen sein. Am 4. und 5. vormittags heifst es in seinem Tagebuch: „Rameaus Vetter“, am 6. und 7. studierte er Marmontels damals eben neu erschienene Memoiren, die ihm der Herzog geliehen hatte, und zwar, wie ein acht Tage späterer Brief an Schiller zeigt, nicht ohne Nutzen für die Anmerkungen.[1]) Am 11. Januar wurde „Rameaus Vetter revidiert und geordnet“; ob man daraus mit Düntzer schliefsen darf, dafs Goethe den Dialog nicht im Zusammenhang übersetzt, sondern einzelne Stellen, die ihm besonders zusagten, zunächst in Angriff genommen habe, möchte ich bezweifeln. Noch am gleichen Tage fühlte sich Goethe nicht wohl, am 12. blieb er zu Bette, beschäftigte sich aber

[1]) Vgl. darüber unten.

mit französischer Litteratur. Auch in den nächsten Tagen der Krankheit und Rekonvalescenz, bis zum 22., nahm er „manches Litterarische, besonders Gallica“ vor. Tags darauf mag er noch einmal Hand ans Werk gelegt haben, denn am 24. schon sendet er es an Schiller: „Hier, mein Bester, das Opus. Haben Sie die Güte, es aufmerksam durchzulesen, am Rande etwas zu notieren und mir dann Ihre Meinung zu sagen. Darauf will ich es noch einmal durchgehen, die Notata berichtigen, einige Lücken ausfüllen, vielleicht einige cynische Stellen mildern, und so mag es denn abfahren. Ihnen und Ihren Nächsten das vorzulesen, war meine Hoffnung, die nun auch vereitelt ist.“ Der Hinderungsgrund war wahrscheinlich die Krankheit von Schillers Kindern. Schiller erwiderte noch am gleichen Tage: „Ich schicke Ihnen einstweilen zurück, was ich von dem „Rameau“ durchlesen, der Rest soll morgen nachfolgen. Es ist sehr wenig, was ich dabei zu notieren gefunden, und manches mag darunter sein, was auch nur mir auffiel. — Ich habe acht gegeben, ob die Übersetzung des französischen Vous durch Ihr nicht hie und da eine Ungeschicklichkeit haben könnte, aber ich habe nichts der Art bemerkt. Es war auf jeden Fall besser, als sich des Sie zu bedienen. Im Punkt der Decenz wüſste ich nicht viel zu erinnern. Allenfalls könnte man sich bei den unanständigen Worten mit dem Anfangsbuchstaben begnügen und dadurch dem Wohlstand seine Verbeugung machen, ohne die Sache aufzuopfern.“ Am 1. Februar fand daraufhin nach dem Tagebuch noch einmal „Revision des Manuskripts von Rameau“ statt.

Eine heftige Erkrankung an Nierenkolik, wie sie von da ab häufig wiederkehrte, unterbrach am 8. Goethes Arbeit, einige Tage darauf erkrankte auch Schiller, und zwar am Fieber. Erst am 22. konnte sich Goethe nach dem Befinden des Freundes erkundigen und fügte hinzu: „Mit mir ist es wieder zur Stille, Ruhe und Empfänglichkeit gelangt. Hervorbringen aber kann ich noch nichts.“ Schiller erwiderte am gleichen Tage: „Die zwei harten Stöſse, die ich nun in einem Zeitraum von 7 Monaten auszustehen gehabt, haben mich bis auf die Wurzeln erschüttert, und ich werde Mühe haben, mich zu erholen.“ Aber selbst jetzt liegt ihm die Arbeit des Freundes im Sinn:

„Ich bin begierig zu erfahren, ob Sie das Manuskript des Rameau nun abgeschickt haben? Göschen hat mir nichts davon geschrieben, wie ich überhaupt seit vierzehn Tagen nichts aus der Welt vernommen.“ Goethe antwortete am 24. Februar: „Hier sende Rameaus Neffen mit der Bitte, ihn morgen mit der fahrenden Post nach Leipzig zu senden. Sie sind ja wohl so gut, noch einen derben Umschlag darum machen zu lassen, dafs das Manuskript nicht leide. Es mag so hingehen, ob man gleich, wenn es zurückkommt, noch manches zu erinnern finden wird. Die letzten Züge in eine solche Arbeit hinein zu retouchieren ist freilich nicht Sache der Rekonvalescenz. — Wenn ich das Winckelmannische Wesen abgefertigt habe, will ich sehen, ob noch Zeit und Mut übrig ist, die alphabetischen, litterarischen Anmerkungen zum Rameau hinzuzufügen. — Ich habe einige Bemerkungen zu dem Manuskript gelegt, die den Drucker einigermafsen leiten können.“ Am folgenden Tage meldet das Tagebuch Goethes: „25. [Februar] Rameaus Neffe durch Herrn Hofrat von Schiller nach Leipzig.“ In dem Geleitsbrief an Göschen, den Schiller dem Manuskript beigab, heifst es: „Hier überschickt Ihnen Goethe den Neffen des Rameau. Seine Krankheit hat die Vollendung des Werks so lange verzögert. Wenn es ihm möglich ist, will er noch einen oder zwei Bogen Anmerkungen nachliefern, doch kann er es noch nicht für gewifs versprechen, und Sie brauchen sich auf keinen Fall mit dem Druck zu genieren.“

Inzwischen war aber Goethe schon rüstig am Werke. „Ich habe mich wieder in die französische Litteratur zum Behuf der bewufsten Anmerkungen verlaufen, und es wird immer etwas werden,“ schrieb er am 26. Februar an Schiller, und zwei Tage darauf heifst es: „Bei den Anmerkungen zum Rameau, die ich jetzt nach und nach diktiere, will ich mich in ähnlicher Weise gehen lassen [wie in meinen Recensionen], um so mehr als der Text von der Art ist, dafs die Anmerkungen auch wohl gewürzt sein dürfen. Es läfst sich bei dieser Gelegenheit manches frei über die französische Litteratur sagen, die wir bisher meistens zu steif, entweder als Muster oder als Widersacher behandelt haben. Auch weil überall i der Welt dasselbe Märchen gespielt wird, findet sich bei rec

treuer Darstellung jener Erscheinungen gerade das, was wir jetzt auch erleben.“ Wir wollen gleich hier beachten, daſs Goethe selbst bezeugt, in den Anmerkungen nicht nur französische, sondern anspielungsweise auch sehr moderne deutsche Dinge behandelt zu haben.

In den ersten Märztagen sahen sich die beiden Freunde, die durch Krankheit so lange von einander geschieden waren, endlich in Goethes Hause wieder. Der junge Voſs war Zeuge dieser ergreifenden Scene. Sie umarmten sich stumm mit langem, herzlichem Kuſs und knüpften dann schnell ein heiteres Gespräch an, ohne ihrer Krankheit zu gedenken. Aber in der Nacht vom 7. auf den 8. März hatte Goethe einen neuen Kolikanfall, der zwar schnell vorüberging, aber doch auf seine geistige Kraft lähmend einwirkte; auch die Arbeit an den Anmerkungen scheint dadurch auf lange Zeit unterbrochen worden zu sein.

Inzwischen hatte Göschen das Manuskript und auſserdem anscheinend noch einen verlorenen Brief von Schiller erhalten und dankte diesem in einem ausführlichen Briefe vom 10. März: „Ich bin Ihnen unendlich für die treffliche Übersetzung von Goethe verbunden. Die Hand ist sehr leserlich, und es würde die Übersendung der Bogen überflüssig sein. Ich habe zwei Korrektoren, wovon der eine ein sehr gründlicher Kenner der deutschen Sprache ist und gewiſs keinen Fehler gegen Grammatik und Interpunktion durchschlüpfen läſst. Beruhigen Sie Herrn von Goethe darüber. Ein paar andere Werke, die auch noch zur Messe fertig werden müssen, sind ihrer Vollendung nahe. Dann kommt Rameau an den Druck und wird noch zur Messe geliefert. — Ich bitte mir nun ergebenst das französische Manuskript aus, weil ich den Druck des Originals auch beginnen muſs und es bei den Namen den Setzer sicherer führt, wenn er in zweifelhaften Fällen, wie z. B. bei Palissot, der manchmal Pallissot, manchmal Palissot geschrieben ist, im Original nachsehen und der Korrektur sich überheben kann. Der Korrekter kann nachschlagen in seiner Bibliothek, wo er zweifelt, aber der Setzer nicht. — — — Ich weiſs nicht, ob Goethe auch in der Erwartung des Geldes zur Ostermesse stehet? Soll ich es übersenden, oder wird er hier darüber dis-

ponieren? Sie geben mir wohl einen Wink darüber. — — — Der Neffe Rameau darf mit lateinischen Lettern nicht gedruckt werden. Es würde dem Absatz schaden. Nur was ein typographisches Kunstwerk sein soll, mufs mit lateinischen Lettern gedruckt werden. Diese Wendung hat die Neigung des Publikums genommen.“ Schiller bat daraufhin am 25. März Goethe, der ebenso wie Schiller selbst noch immer nicht ganz gesund war, ihm den französischen „Rameau“ für Göschen zu senden: „Ich will ihm aufs beste empfehlen, Ihnen die Aushängebogen, wie sie gedruckt werden, sogleich zuzuschicken.“ Noch am gleichen Tage sandte Schiller nach Ausweis seines Kalenders die französische Handschrift ab, sein Geleitbrief ist leider verloren. Göschen dankte am 27.: „Eben erhalt' ich, mein verehrungswürdiger Freund, das französische Manuskript von Vetter Rameau. Dafür meinen herzlichen Dank. — Goethe kann auf das Honorar in der Messe zuversichtlich rechnen und darf befehlen, ob ich es senden soll, oder ob er anweisen will. — Es wäre mir sehr lieb, wenn das Manuskript mit einigen Anmerkungen vermehrt werden könnte, denn trotz aller Buchhändlerkniffe kann ich doch nur 18 bis 20 Bogen heraus dehnen, und möchte gern 24 Bogen haben. Hindert Goethe seine Schwachheit, so soll er seine Gesundheit schonen und nicht an Rameau denken — darum bitte ich ihn. Unterdessen will ich künftige Woche mit Sendung der Bogen den Anfang machen.“ Die Kunst, mit welcher Göschen es fertig brachte, aus dem nicht allzu umfangreichen Dialog ein stattliches Werk zu machen, ist in der That aller Ehren wert: der Satz wurde so weit wie möglich genommen, mit 8—10 Silben ist eine Zeile gefüllt, mit 16 Zeilen eine Seite. So nahm der Dialog selbst 382 Seiten ein, und mit den enger gedruckten Anmerkungen kam Göschen gar auf 480 Seiten, also 30 Bogen.

Während nun die Korrekturbogen nach und nach in Goethes Hände kamen, scheint seine Arbeit an den Anmerkungen noch immer geruht zu haben; ein dritter Kolik-Anfall in der ersten Hälfte des Aprils dürfte nicht ohne Einflufs auf die Verzögerung geblieben sein. Erst am 20. April, nachdem er unter Schmerzen die Arbeiten am „Winckelmann“ beendigt hatte, teilte er Schiller mit: „Ich habe mich

nun über die Noten zu Rameaus Neffen gemacht und komme da freilich in das weite und breite Feld der Musik. Ich will sehen, nur einige Hauptlinien durchzuziehen und sodann, so bald als möglich, aus diesem Reiche, das mir doch so ziemlich fremd ist, wieder herauszukommen.“ Am 23. schon schickte er, nach Empfang einer Sendung aus Leipzig, welche die Aushängebogen der Übersetzung enthielt, den grösseren Teil der Anmerkungen, mindestens bis zum Artikel „Rameau“ einschliesslich, an Schiller zur Durchsicht: „Was gestern von Leipzig angekommen, teile ich mit. Göschen scheint auf die Anmerkungen zu renuncieren, indessen ich fleissig daran fortgearbeitet habe. Sie liegen hier bei. Haben Sie die Gefälligkeit, sie durchzugehen und, was Sie etwa für allzu paradox, gewagt und unzulänglich finden, anzustreichen, damit wir darüber sprechen können. Ich dächte, man arbeitete diese vorliegenden Blätter, welche freilich noch nicht die Hälfte der im Dialog vorkommenden Namen erschöpfen, noch möglichst durch und sendete sie ab: denn eigentlich sind die Hauptpunkte, worauf es eigentlich ankommt, darin schon abgehandelt, das Übrige ist mehr zufällig und aufs Leben bezüglich, wo wir doch in dieser Entfernung der Zeit und des Ortes nicht auf den Grund kommen. Die Theaternamen, wie Clairon, Préville, Dumesnil, sind auch schon bekannte und selbst in dem Dialog nicht von der höchsten Bedeutung. Genug, ich wiederhole, haben Sie die Güte, die Blätter durchzulesen, die Sache durchzudenken und mit mir dieser Tage darüber zu konferieren.“

Schon am nächsten Tage kam das Manuskript mit einem kurzen Urteil Schillers, das weiter unten seinen Platz finden wird, an Goethe zurück: „Da mir diese Anmerkungen so gut als fertig scheinen“, heisst es, „so wäre die Frage, ob sie nicht gleich mit morgendem Posttag abgehen könnten. Ich habe 15 Artikel darin gefunden, die für sich selbst interessieren, und schon die Hälfte dieser Zahl würde die Anmerkungen gerechtfertigt haben. Auch schätz' ich sie gedruckt auf wenigstens 3 Bogen, welches reichlich genug ausgestattet heisst.“ Die Anmerkungen gingen sogleich wieder an Schiller zur Besorgung ab; unmittelbar nachher folgte ein Billet, in

welchem Goethe den Freund bat, das Blatt mit dem Artikel Le Mierre aus der Handschrift zu entfernen, da er sich dabei in der Person geirrt habe. Das Blatt, von Riemers Hand geschrieben, hat sich in Goethes Nachlafs gefunden und zeigt, dafs er die Schauspielerin Le Mierre mit dem gleichnamigen Dichter verwechselt hatte. Ebenfalls noch am 24. April schrieb Schiller einen Geleitbrief zu den Anmerkungen an Göschen: „Goethe hat mir die Aushängebogen von Rameaus Neffen mitgeteilt, mit dem er sehr zufrieden ist. Der Druck nimmt sich auch sehr hübsch aus, freilich werden die Käufer ein wenig über die grofse Ausbreitung des Textes formalisieren. Zwischen Pagina 144 und 169 fehlt ein Bogen, welchen Sie so gütig sein werden bei nächster Lieferung nachzusenden. — Die Anmerkungen übersende ich hier, mit Ausschlufs weniger Blätter, die mit nächstem Posttage folgen. Sie können sich freuen, dafs Goethe noch dazu gekommen, weil diese Anmerkungen an sich sehr bedeutend sind und den Wert des Werkes erhöhen. — Goethe wünscht, dafs solche merklich enger als der Text, und zwar in einem Continuo, gedruckt werden, sodafs mit einem neuen Artikel nicht auch eine neue Seite angefangen wird, wie im Manuskript. Nach dieser Schätzung werden die Noten gegen 3 Bogen füllen. — Nach vollendetem Druck bittet sich Goethe sein Manuskript wieder aus; auch wünschte er baldmöglichst eine korrekte Abschrift des französischen Originals zu besitzen." Dieser Brief ging nebst den Anmerkungen am 25. April an Göschen ab, der Goethes Wünschen wegen des Druckes nachkam.

Am gleichen 25. sandte Goethe an Schiller den kleinen Rest der Anmerkungen, die er noch einmal anzusehen und sodann nach Leipzig abzuschicken bat. „Wäre nicht alles, was man thut und treibt, am Ende extemporisiert, so würde ich bei den sehr extemporisierten Anmerkungen manches Bedenken haben. Mein gröfster Trost ist dabei, dafs ich sagen kann: sine me ibis liber, denn ich möchte nicht gerne überall gegenwärtig sein, wohin es gelangen wird." Schiller gab sein Gutachten, das sich hauptsächlich mit dem letzten Artikel, Voltaire, beschäftigt, am gleichen Tage ab und wird den Rest der Anmerkungen bald darauf abgesandt haben.

Am 26. oder 27. übersandte ihm Goethe noch eine kleine Note mit der Bitte, sie nach Leipzig zu befördern.

Den Empfang des ersten Teils der Anmerkungen zeigte Göschen Schiller am 28. April an: „Danken Sie doch dem Geh. Rat von Goethe recht verbindlichst für die übersandten Anmerkungen in meinem Namen. Da das französische Original ebenso schnell gedruckt als abgeschrieben wird, so werd' ich ihm mit dem Originalmanuskript nach dem Abdruck aufwarten: die fehlende Pagina habe ich heute mit dem letzten Bogen an Herrn von Goethe gesandt." Leider hat Göschen sein Versprechen nicht gehalten. Der schlechte Absatz der Übersetzung mag schuld daran gewesen sein, dafs der Druck des Originals nicht zustande kam, und so ging die französische Handschrift im Spätjahr 1805 an Klinger zurück. Nicht einmal das Manuskript seiner Verdeutschung scheint Goethe wiedergesehen zu haben. — Etwa im Mai 1805 trat der „Neffe Rameaus" ans Licht.

Inzwischen hatten Goethe und Schiller den Schleier, unter dessen Hülle die Arbeit vor sich ging, schon zu lüften begonnen. Am 20. März spielt ein Brief Goethes an Knebel bereits auf das Werk an, jedoch noch ohne genaue Angaben zu machen. Dagegen redet Schiller in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt vom 2. April unbefangen davon, dafs Goethe eine ungedruckte, sehr geistreiche Satire von Diderot übersetzt habe, die im Sommer bei Göschen erscheinen solle; da Humboldt damals in Rom weilte, hatte es mit dieser frühzeitigen Anzeige keine Gefahr. Am 26. April, unmittelbar nach Absendung des letzten Manuskripts, macht Goethe Marianne von Eybenberg auf das neue Werk aufmerksam, am 1. Mai — doch wieder nur mit blofser Anspielung — Knebel, am 2. Friedrich August Wolf. Der letzte Brief, den Schiller überhaupt schrieb, an Körner, den 25. April 1805, wies den Dresdner Freund auf die bevorstehende Veröffentlichung des „Rameau" hin und gab eine kurze, aber musterhafte Würdigung der Satire. Am 29. sah Goethe Schiller zum letzten Mal — zehn Tage später lag der grofse Freund auf der Totenbahre. Ein Aufsatzentwurf Goethes aus dem Jahre 1823, der sich mit dem „Rameau" beschäftigt, enthält die kurzen, aber er-

greifenden Worte: „Die Unterhaltungen über diese Arbeit; leider die letzten mit dem werten Freunde."

Am 21. Mai 1805 sandte Goethe dem Professor Eichstädt ein Stück des Artikels „Rameaus Neffe" aus den Anmerkungen, welches als Ankündigung in der „Jenaischen allgemeinen Litteraturzeitung" erscheinen sollte; der Abdruck erfolgte am 3. Juni. Endlich notiert Goethes Tagebuch am 13. Juni 1805: „Herrn Göschen Quittung wegen des Rameau."

VI.

Goethes Übersetzung.

Bevor wir an die Würdigung der Goetheschen Übersetzung herantreten, wollen wir versuchen, uns in aller Kürze über ihre Voraussetzungen zu unterrichten.

Mit der französischen Sprache war Goethe schon seit seinen Kindertagen vertraut; er hatte sie aber nicht so sehr aus Büchern erlernt als vielmehr aus dem lebendigen Gebrauch, zu dem die französische Okkupation seiner Vaterstadt reichliche Gelegenheit gegeben hatte. So förderlich nun auch eine solche früh erworbene praktische Sprachkenntnis sein mag, so wird sich doch nicht bestreiten lassen, dafs sie kaum geeignet ist, in die innersten Tiefen einer Sprache einzuführen, am wenigsten dann, wenn der Lernende seine Fertigkeit in nur mäfsig gebildeten Kreisen erwirbt. Wohl hatte sich für Goethe in Strafsburg Gelegenheit geboten, zu einer gründlicheren Kenntnis des Französischen zu gelangen, aber in jugendlichem Trotze war er mit voller Absichtlichkeit daran vorübergegangen. Das hier Versäumte hat er nie ganz wieder eingeholt: in der schriftlichen Handhabung des Französischen blieb er unsicher, und trotz jahrelanger liebevoller Beschäftigung mit französischer Litteratur erlangte er nicht die unbedingte Sicherheit des Einzelverständnisses, die man von dem Übersetzer eines schwierigen Werkes fordern sollte. Ausgeglichen wurde dieser Mangel allerdings durch Goethes ungemein feines künstlerisches Verständnis und seine vollendete Meisterschaft im Gebrauch der Muttersprache.

Nicht allzu günstig waren dagegen wieder die äufseren Umstände, unter denen die Übersetzung des „Rameau“ zu-

stande kam, auch dann nicht, wenn wir von Goethes unsicheren Gesundheitsverhältnissen ganz absehen. Das Original lag ihm in einer Handschrift vor, was selbst bei sauberer Schrift leicht zu allerhand Irrungen und Verlesungen führen konnte, die sich bei Benutzung eines Druckes gewiſs nicht eingestellt hätten. Ein zweifelhafter Vorzug war es ferner, daſs Goethe, seiner Gewohnheit gemäſs, die Übersetzung diktierte: zwar der Frische des Tons und der vollwertigen Wiedergabe des Diderotschen Konversationsstils ist diese Arbeitsweise sehr zu gute gekommen, aber sie trägt ohne Frage auch die Schuld an einer beträchtlichen Anzahl von Flüchtigkeiten und Unsauberkeiten, welche die Übersetzung verunzieren. Manches Derartige wäre wohl kaum unbemerkt durchgeschlüpft, wenn die fertige Handschrift oder die Druckbogen noch einmal mit dem Original verglichen worden wären, aber eine solche Durchsicht scheint leider nicht stattgefunden zu haben. So werden wir uns denn darauf gefaſst machen müssen, in Goethes Arbeit eine ganze Reihe von Fehlern und Versehen vorzufinden; wir sind es Diderot schuldig, davon Rechenschaft zu geben, werden aber auch Goethe sein Recht widerfahren lassen müssen, indem wir neben den Mängeln seiner Übersetzung auch ihre bedeutenden Vorzüge zu würdigen suchen.

Zuvor noch einige Worte über die Handschrift, die Goethe vorlag. Wir haben im Vorhergehenden gesehen, daſs es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Abschrift des St. Petersburger Manuskripts handelte. Diese Annahme wird auf das nachdrücklichste dadurch bestätigt, daſs Goethes Übersetzung an einer Stelle ($34,_9$ ff.) die Bemerkung enthält, es finde sich hier im Manuskripte eine Lücke und der Schauplatz der Handlung wechsle. Diesen gänzlich widersinnigen Zusatz hat ein Unberufener in die Petersburger Handschrift eingetragen, und nur aus dieser kann Goethes Vorlage ihn entlehnt haben. Dazu stimmt es auch, daſs Goethes Übersetzung die allerengste Verwandtschaft mit den Texten von Isambert (1883) und Tourneux (1884) zeigt, welche beide die von Assézat entdeckte Abschrift des Petersburger Manuskripts[1]) zu Grunde legen

[1]) Als solches kenntlich an dem eben erwähnten Zusatz.

und dieses selbst mit zu Rate ziehen. Diese Gestalt des Diderotschen Dialogs werden wir daher bei der Vergleichung mit Goethe in erster Linie zu benutzen haben, und zwar in der Fassung von Tourneux (T.), der zur Zeit Besitzer der Assézatschen Kopie ist und den Petersburger Text aus eigener Anschauung kennt.

Daneben wird aber auch das 1891 von Monval veröffentlichte Originalmanuskript Diderots (M.) heranzuziehen sein, und zwar aus zwei verschiedenen Gründen. Zunächst ergiebt eine genauere Vergleichung der Texte, dafs Goethe in einer ganzen Anzahl von Fällen — es handelt sich um etwa ein Viertel der Stellen, an denen M. und T. von einander abweichen — mit M. gegen T. zusammengeht. Diese Thatsache wird sich daraus erklären lassen, dafs T. eben nicht den reinen Petersburger Text wiedergiebt, sondern in erster Linie der Assézatschen Kopie folgt, die minder gewissenhaft zu sein scheint als die von Goethe benutzte; hie und da mögen auch kleine Versehen Tourneux' an den Differenzen schuld sein. Mit der Aufzählung dieser abweichenden Lesarten möchte ich den Leser nicht langweilen, da es sich nur um Kleinigkeiten handelt, z. B. G. $72_{,19}$ f.: das Talent Narren zu machen; M. 80: — de faire des fous, dagegen T. 81: de faire le fou, oder G. $79_{,1}$: aufrichtig; M. 88: rondement; T. 89: rudement, u. s. w. An derartigen Stellen ist in den folgenden Citaten der Text von T. stillschweigend gebessert worden. Nicht ganz unwichtig für die Beurteilung Goethescher Versehen ist zweitens der orthographische Unterschied zwischen T. und M.: T. bietet eine durchaus saubere Rechtschreibung, Interpunktion und Accentuierung, die aber lediglich auf Rechnung des Herausgebers kommen; die Petersburger Handschrift dagegen dürfte, als Kopie des Originalmanuskripts M., in dieser Hinsicht viel zu wünschen übrig lassen, was denn ebenso von Goethes Vorlage gegolten haben wird. Wo derartige Dinge mit in Betracht kommen, wird daher M. als überaus gewissenhafter buchstabengetreuer Abdruck des Originals mit heranzuziehen sein.

I. Die Abweichungen der Goetheschen Übersetzung vom Original.

A. Fehler und Unrichtigkeiten.

Wenn wir uns zunächst die Frage vorlegen, ob Goethe Diderots Text überall richtig wiedergegeben habe, so müssen wir darauf mit einem ziemlich bestimmten Nein antworten. Es sind bei der Untersuchung im wesentlichen zwei Hauptgruppen von Fehlern und Versehen zu unterscheiden: einmal solche, die sich aus kleinen Verschiebungen des französischen Textes erklären lassen, sei es, daſs der Schreiber der Vorlage geirrt, sei es, daſs Goethe selbst seinen Text falsch oder ungenau gelesen hat; zweitens sodann solche, bei denen ein derartiger Anlaſs nicht zu erkennen ist und die wir demnach wohl mit einigem Recht als Übersetzungsfehler im engeren Sinne bezeichnen dürfen, wennschon auch in dieser Gruppe sich manches aus bloſser Unachtsamkeit erklären mag.[1]) Wir beginnen mit Betrachtung der

Ersten Gruppe.

a. Zunächst läſst sich eine ganze Reihe von Irrtümern feststellen, deren Grund in Verlesung einzelner Buchstaben und Worte zu suchen ist. Nach allem, was wir von Goethes Arbeitsweise wissen, werden wir geneigt sein, diese Versehen weniger dem Schreiber der französischen Vorlage als Goethe selbst zur Last zu legen, wennschon die Vorlage von dem Vorwurf nicht freizusprechen ist, durch unsaubere Accentuierung und Rechtschreibung öfters den Übersetzer mittelbar oder unmittelbar zu falschen Lesungen verleitet zu haben. Die kleinen Fehler dieser Art sind meist sehr begreiflich und verzeihlich. So wird ein einzelner Buchstabe zu viel gelesen T. 40, G. $36_{,28}$ f., wo es von einem Violinbogen

[1]) Die wenigen Stellen, die Goethe nicht verstand, weil Diderot auf entlegene Personen und Verhältnisse anspielte, sind in den Erläuterungen, Kap. 10, besprochen. Vgl. das daselbst zu G. $12_{,16}$ f., $47_{,7}$ f. und $140_{,23}$ f. Bemerkte.

heifst, dafs er sanft auf mehreren Saiten stirbt, se meurt, während im Original steht: se meut; desgleichen T. 112, G. 98,$_{25}$ ff., wenn Palissot nicht der Schamlosigkeit, impudence, sondern der Unklugheit, imprudence, bezichtigt wird.[1]) Anderwärts wird ein einzelner Buchstabe mit einem ähnlich aussehenden verwechselt, so T. 18, G. 18,$_{23}$, wo statt von dem Stamme, tronc, von dem Thron, trône, eines grofsen Baumes die Rede ist, ein Irrtum, der nur möglich war, wenn Goethe seiner Vorlage die accentlose Schreibung trone zutrauen konnte. Ferner T. 21, G. 20,$_{21}$ ff.: Tout ce que je sais, c'est que je voudrais bien être un autre; So ganz wie ich bin (suis), möchte ich wohl gern ein anderer sein. T. 152, G. 133,$_{23}$: tout le monde le fait; das weifs (sait) die ganze Welt. Mit Vorbehalt mag hierher auch gestellt werden T. 166, G. 145,$_{26}$: Ce n'est pas que j'aurais fait de plus mal; das würd' ich nicht am schlimmsten gemacht haben. Goethe könnte le statt de verlesen haben. Wieder anderwärts werden ähnliche Wortbilder mit einander verwechselt. So erscheint T. 63, G. 56,$_{19}$ bonheur durch Ehre (honneur) wiedergegeben, T. 77, G. 68,$_{30}$ heifst es für: la mâchoire se referme, die Maschine schliefst sich, ein um so begreiflicherer Irrtum, als unmittelbar zuvor diese Kinnlade mit der einer Pagode verglichen worden war; zudem mag die Vorlage machoire geschrieben haben. T. 83, G. 74,$_{16}$ f. liest man statt: puis, tout à coup, changeant de decoration etc. Dann auf einmal Veränderung (changement) der Dekoration. Merkwürdig T. 95, G. 84,$_{21}$ f., wo nicht der Spiegel, miroir, sondern die Erfahrung, mémoire, die Thoren belehren soll, dafs auch ein Narr geistreich aussehen könne; Goethe traute offenbar seiner Vorlage die Schreibung memoir zu. Den Opern neueren Stils rühmt Rameau T. 128, G. 112,$_{11}$ statt Mannig-

[1]) Bei dieser Gelegenheit sei auch verwiesen auf T. 162, G. 142,$_{16}$ f.: il n'y a qu'à ourler le bec, et ce sera une cane; schneide das Rohr zu, so giebt es eine Flöte. Diese Übersetzung, an und für sich einwandfrei, da sie den Sinn des französischen Sprichwortes richtig wiedergiebt, ist doch offenbar dadurch angeregt worden, dafs Goethe cane (Ente) mit canne (Rohr, Blasrohr) verwechselte. Schuld an dem Irrtum war diesmal die Vorlage, die nach M. 159 cane mit doppeltem n schrieb.

faltigkeit (variété) Wahrheit (vérité) der Deklamation nach; aus einem Abbé mit langem Mantel, manteau, wird T. 171, G. $150_{,22}$ ein solcher mit langem Kinn, menton, und an den Tod seiner Frau knüpft Rameau T. 178, G. $156_{,6}$ f. die Klage: alle unsere (nos) Hoffnungen sind verschwunden, während das Original mes hat. Hierher darf auch wohl gestellt werden T. 54, G. $49_{,6}$, wo statt von der Mutter, Madame, von der Tochter, Mademoiselle, gesprochen wird. Zusammenziehung zweier Worte in eins nur T. 67, G. $60_{,21}$ f.: j'aime à voir une jolie femme; ich mag auch ein zierliches Weib besitzen (avoir); die Vorlage las offenbar, wie M. 66, a voir.

Auf der Grenze zwischen Verlesung und sachlichem Mifsverständnis steht die Stelle T. 103, G. $91_{,25}$ f., wo Rameau seine Mitschmarotzer tant d'autres bélîtres comme moi nennt, so viele schöne Wesen als ich bin. Goethe verlas statt des ihm nicht geläufigen bélîtres (M. 102: belitres), d. h. Bettler, belêtres, das er sich sprachwidrig als Plural von bel être erklärte. Schwierig in Original und Übersetzung ist ferner T. 86, G. $76_{,15}$ ff.: Lui: — — Si cela était écrit, je crois qu'on m'accorderait quelque génie. Moi: Vous ferait un honneur singulier. Ihre Erklärung findet die Stelle aus M. (85), der hinter singulier Fragezeichen liest; zu übersetzen wäre demnach: Er: — — Wäre das alles geschrieben, so glaube ich, dafs man mir wohl Genie zugestehen würde. Ich: Euch aufserordentlich ehren würde? Goethe läfst dagegen Diderot die Antwort geben: Für einen aufserordentlichen Mann würdet Ihr gelten; er verlas jedenfalls homme für honneur, vielleicht auch feriez für ferait, doch wird letzteres wahrscheinlicher als Konjektur aufzufassen sein, mit der Goethe der schwierigen und obenein verlesenen Stelle aufzuhelfen suchte.

Angereiht seien zwei Fälle, in welchen Wortverwechselungen nicht, wie bisher, aus ähnlichem Aussehen der Worte, sondern aus blofser Unachtsamkeit zu erklären sind. T. 89, G. $79_{,4}$ ff.: Rameau hat in eigenartig ironischer Weise die Mlle Hus gepriesen und ihre Rivalinnen scheinbar herabgesetzt. In Bezug hierauf sagt er zu Diderot, der seine Reden nicht verstanden hat: Cela, c'est ce que nous débitons

à la petite Hus, de la Dangeville et de la Clairon, mêlé par-ci par-là de quelques mots qui vous donnent l'éveil; So sprechen wir von der kleinen Hus, von der Dangeville und der Clairon, hie und da mit einigen Worten gemischt, die anreizen. Goethes Übersetzung setzt voraus: de la petite Hus, übersieht auch, was gleich hier mit bemerkt sei, in dem Relativsatz am Schlufs das vous. Es müfste heifsen: Was ich Euch zum besten gegeben habe, ist das, was ich der kleinen Hus über die Dangeville und die Clairon vorzuschwätzen pflege, nur hie und da mit einigen Worten untermischt, die Euch einen Wink [über meine wahre Meinung] geben sollten. Dazu noch T. 98, G. 86_{26} f., wo les caractères du vice durch: die lasterhaften Charaktere wiedergegeben wird. Goethe scheint vorauszusetzen caractères de vice, was freilich unfranzösisch, aber, einmal angenommen, allerdings nur durch lasterhafte Charaktere zu übersetzen war. Es müfste heifsen: Merkmale des Lasters, ein Sinn, den auch der Zusammenhang gebieterisch fordert.

b. Eine kleinere Anzahl von Fehlern erklärt sich daraus, dafs Goethe einzelne Worte des Urtextes entweder in seiner Vorlage nicht vorfand oder aber aus Unachtsamkeit überging. In den beiden zunächst hierher gehörigen Fällen wird sich eine Entscheidung für das eine oder andere kaum treffen lassen. T. 21, G. 21_{3} ff.: Hört Rameau etwas Böses von grofsen Männern, so freut er sich und sagt sich: Certes, tu n'aurais jamais fait Mahomet, mais ni l'éloge de Maupeou; Freilich, du hättest niemals Mahomet oder die Lobrede auf Maupeou schreiben können. Vielmehr: Du hättest niemals [etwas so Herrliches wie] Mahomet schreiben können, aber auch nicht [etwas so Nichtswürdiges wie] die Lobrede auf Maupeou. Die Übergehung des mais entstellt den ganzen Sinn. Dazu T. 135, G. 119_{3} f.: Rameau singt, jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air; immer im Ton, im Takt, im Sinne der Worte, des Charakters, des Betragens. Die richtige Übersetzung „im Sinne der Worte und im Charakter der Arie" hätte Goethe schwerlich verfehlt, wenn ihm nicht durch Schuld der Vorlage oder eigenes Versehen das et entgangen wäre.

Etwas bestimmter wird man mit der Möglichkeit, dafs schon die Vorlage fehlerhaft gewesen sei, an zwei anderen Stellen rechnen dürfen. T. 66, G. $59_{,14}$ ff.: Rameau hat erklärt, es sei Thorheit, sich um andere zu bekümmern, und richtet nun an Diderot die Frage: A votre avis, la société ne serait-elle pas fort amusante, si chacun y était à sa chose? Statt dessen Goethe: Doch geschähe im ganzen, was Ihr wünscht, so würde die Gesellschaft sehr langweilig sein, wenn jeder nur darin an sich und sein Gewerb dächte. Für diese ebenso unrichtige wie verzwickte Übersetzung giebt es nur eine Erklärung: Goethe fand statt „ne serait-elle pas" nur „ne serait pas" vor; den derartig entstellten Text suchte er sich zu erklären, so gut es gehen wollte, wobei Diderots scheinbar bejahende Antwort auf Rameaus Frage ihn beeinflufst zu haben scheint. Etwas verwickelter liegt ein anderer Fall, T. 40, G. $36_{,26}$ ff.: Rameau ahmt einen Violinspieler nach: Au milieu de ces agitations et de ces cris, s'il se présentait une tenue, un de ces endroits harmonieux — — son visage prenait l'air de l'extase; Aber in der Mitte solcher heftigen Bewegungen und solches Geschreis veränderte mein Mann sein ganzes Wesen bei einer harmonischen Stelle — — Auf seinem Gesicht verbreitete sich ein Zug von Entzücken. Es ist schwer zu glauben, dafs Goethe das einfache „s'il se présentait une tenue", „wenn er sich einbildete, eine Fermate zu hören", ohne äufseren Anlafs so gröblich mifsverstanden hätte. Ich vermute daher, dafs es statt „s'il se présentait" nur „il se présentait" vorfand; aus dem hierdurch arg entstellten Text wurde dann durch Konjektur: „il [se] présentait une autre tenue à un de ces endroits harmonieux."

In einem vereinzelten Fall ist Goethes Übersetzung ungenau, weil sie, offenbar aus blofser Unachtsamkeit, umgekehrt im Urtext ein Wörtchen zu viel voraussetzt. T. 147, G. $129_{,11}$ ff.: Savez-vous qu'il serait peut-être plus aisé de trouver un enfant propre à gouverner un royaume, à faire un grand roi, qu'un grand violon? Wifst Ihr, dafs vielleicht eher ein Kind zu finden wäre, ein Königreich zu regieren, einen grofsen König daraus zu machen, als einen

grofsen Violinspieler? Das würde richtig sein, wenn im Original stünde „en faire“; „faire un grand roi“ dagegen heifst: ein grofser König sein. Demnach ist der ganze Sinn anders, als Goethe ihn wiedergiebt. Gemeint ist: „man könnte eher ein Kind finden, das zum Staatenlenker, zum König taugt, als einen grofsen Violinspieler“, nicht etwa: „ein Kind könnte eher zum Staatenlenker taugen, als zum Violinspieler“.

c. Eine Reihe von anderen Fehlern und Abweichungen Goethes zeigt das gemeinsame Merkmal, dafs sie ungenaue oder unrichtige, mit den überlieferten Texten in Widerspruch stehende Interpunktion des Originals vorauszusetzen scheinen. Soweit es sich dabei um Übergehung von Kommata handelt, wird man wieder unbedenklich blofse Verlesungen Goethes oder seiner Vorlage annehmen dürfen, dagegen liefse sich in den Fällen, wo in unzulässiger Weise Komma und Punkt, Punkt und Komma für einander eintreten, öfters auch mit der Möglichkeit rechnen, dafs Goethe die Zeichen zwar richtig vorgefunden und gelesen, aber, verführt durch die im allgemeinen ungenaue und willkürliche Interpunktion seiner Vorlage, falsch bewertet hätte.[1]) Die Entscheidung für die eine oder andere Auffassung wird sich kaum immer mit Sicherheit treffen lassen, ist übrigens auch für die Feststellung der Fehler gleichgiltig.

Zunächst bleibt ab und zu ein Komma unberücksichtigt. So heifst es T. 94 f., G. 84_{4} ff. von Robbé: il nous régale de ses contes cyniques, des miracles de convulsionnaires; der tischt uns seine cynischen Märchen auf von konvulsionären Wundern. „Des miracles“ ist aber nicht nähere Bestimmung zu „contes cyniques“, sondern, wie die Interpunktion zeigt, ebenso wie dieses abhängig von „il nous régale“. Die cynischen Anekdoten des schlüpfrigen Poeten und die Wundergeschichten des Jansenisten Robbé sind zwei ganz verschiedene Dinge. Ferner T. 114, G. 100_{25} ff.: le plus court est — — de se dire

[1]) Auch Fehler dieser Art dürfen wohl als Irrtümer aus äufserem Anlafs bezeichnet werden.

à soi-même: c'est bien fait, de secouer ses oreilles et de s'amender; das Kürzeste ist — — sich sagen, man schüttle seine Ohren, man verbessre sich. Goethe fand das Komma hinter „c'est bien fait“ nicht vor oder übersah es. Daraus ergab sich „c'est bien fait de secouer ses oreilles“ etc. = „man thut gut daran, seine Ohren zu schütteln“, „man schüttle seine Ohren“. Auf einen dritten Fall, T. 156, G. $137_{,18}$ ff. sei nur kurz verwiesen, da hier die Übergehung des Kommas nur zu einer leichten, den Sinn nicht weiter berührenden Verschiebung geführt hat.

Dafs (infolge von Verlesung oder falschem Urteil) einem Komma satzschliefsende Kraft zugeteilt oder umgekehrt ein Punkt zum Werte des Kommas herabgedrückt wird, begegnet zunächst T. 47, G. $43_{,5}$ ff. Es ist von Diderots Tochter und ihrer Erziehung die Rede, und Rameau meint: Eh! laissez la déraisonner pourvu qu'elle soit jolie, amusante et coquette. Diderot erwidert: Puisque la nature a été assez ingrate envers elle pour lui donner une organisation délicate avec une âme sensible, et l'exposer aux mêmes peines de la vie que si elle avait une organisation forte et un cœur de bronze, je lui apprendrai, si je puis, à les supporter avec courage; Keineswegs! Die Natur war stiefmütterlich genug gegen sie und gab ihr einen zarten Körperbau mit einer fühlenden Seele, und ich sollte sie den Mühseligkeiten des Lebens aussetzen, eben als wenn sie derb gebildet und mit einem ehernen Herzen geboren wäre? Nein, wenn es möglich ist, so lehre ich sie das Leben mit Mut ertragen. Diese im Zusammenhang wie in sich selbst widersinnige Übersetzung (wer das Leben mutig ertragen soll, darf doch nicht vor dessen Nöten ängstlich behütet werden!) erklärt sich daraus, dafs Goethe nach „sensible“ Satzschlufs annahm. Dadurch wurde zunächst das einleitende „Puisque“ sinnlos und erhielt in „Keineswegs“ einen gänzlich unzutreffenden und willkürlichen Ersatz; ferner mufste „exposer“ als unabhängiger Infinitiv erscheinen, und wurde dementsprechend als der bekannte absolute Infinitiv der entrüsteten rhetorischen Frage gefafst, wodurch es nötig wurde, hinter „bronze“ ein Fragezeichen zu konjizieren. Der Irrtum ist nicht gerade unbegreiflich, aber

doch selbst bei Annahme wirklicher Verlesung der Vorlage oder Goethes schwer zu entschuldigen. Merkwürdig auch T. 135 f., G. 119_{11} ff.: Rameau singt und agiert mit solcher Raserei, dafs man sich fragt, s'il ne faudra pas le jeter dans un fiacre et le mener droit aux Petites-Maisons. En chantant un lambeau des Lamentations de Jomelli — heifst es weiter — il répétait — les plus beaux endroits etc. Goethe übersetzt, als stünde hinter „Petites-Maisons" Komma, hinter „Jomelli" dagegen Punkt: — dafs es ungewifs ist, ob — — man ihn nicht in einen Mietwagen werfen und gerade ins Tollhaus führen mufs, indem er ein Stück der Lamentationen des Jomelli singt. Hier wiederholte er — — die schönste Stelle etc. Man wird hier etwas bestimmter als sonst auf Verlesung erkennen dürfen, da man andernfalls zu ziemlich verwickelten Erklärungen greifen müfste.

Befördert durch eine ungenaue Lesung der Vorlage von anderer Art erscheint der Interpunktionsfehler T. 168, G. 147_{15} ff.: Pour moi je ne vois pas de cette hauteur où tout se confond, l'homme qui émonde un arbre avec des ciseaux, la chenille qui en ronge la feuille, et d'où l'on ne voit que deux insectes différents, chacun à son devoir. Was mich betrifft, ich betrachte die irdischen Dinge nicht von solcher Höhe, wo alles einerlei aussieht. Der Mann, der einen Baum mit der Schere reinigt, und die Raupe, die daran das Blatt nagt, können für zwei gleiche Insekten gelten. Jeder hat seine Pflicht. Goethe setzt hinter „confond" Satzschlufs voraus, ferner „a son devoir" statt „à son devoir"; letztere Schreibung findet sich in der That M. 165 und ist vielleicht der eigentliche Anlafs auch des anderen Mifsverständnisses gewesen. Jedenfalls bleibt Goethes Übersetzung so oder so ein ziemlich starkes Stück: nicht nur weil sie „d'où l'on ne voit" für „dont on ne voit" nimmt, sondern vor allem ihrer Sinnlosigkeit wegen. Anderwärts hat die Vertauschung von Punkt und Komma unbedeutendere Folgen gehabt, so T. 71, G. 63_{17} ff. (man beseitige Goethes Anakoluth, indem man Z. 24 liest: „so wäre es" statt: „Es wäre"); T. 112, G. 99_{18} ff.; T. 113, G. 100_{7} ff.; die Verschiebung der Konstruktion ist an den beiden letztgenannten Stellen, obwohl unzuträglich, doch nur so leicht, dafs man auch an ab-

sichtliche Änderung denken könnte. Vgl. noch T. 87, G. $78_{,1}$ f., wo Goethe ohne ernstliche Folgen die Klammer nicht berücksichtigt; sie fehlt übrigens auch bei M. 86. Über Interpunktionsfehler, die dem Schreiber Goethes zur Last fallen, vgl. die Weimarische Ausgabe zu $26_{,17}$ und $148_{,5}$.

Die Fehler der

Zweiten Gruppe

sind nicht minder zahlreich als die bisher aufgeführten und wie diese nach dem Grade ihrer Schwere ziemlich verschieden: neben unbedeutenden Versehen finden sich auch gröbere Verstöfse, die zum Teil auf Goethes Verhältnis zur französischen Sprache ein eigentümliches Licht werfen. Auch hier soll versucht werden, die Gruppe in kleinere Unterabteilungen zu scheiden.

a. Dafs Goethe einzelne Worte seiner Vorlage unzutreffend wiedergiebt, kommt gar nicht selten vor, sei es, dafs er unter mehreren Bedeutungen eines Wortes die im gegebenen Falle unzutreffende wählt oder einem Worte eine ganz fremde Bedeutung unterschiebt. So ist (T. 2, G. $3_{,11}$) die courtisane à l'air éventé keine Courtisane mit unverschämtem Wesen, sondern mit leichtfertiger Miene; il se dérobe (T. 3, G. $5_{,8}$ f.) heifst nicht: er entzieht sich dem Begegnenden, sondern: er verschwindet, verbirgt sich, ist also überhaupt nicht zu sehen; in Rameaus des Onkels Opern sollte es (T. 6, G. $7_{,25}$) keine Lanzen und Glorien (des lances, des gloires), sondern Raketen und Pomp geben; il m'aborde mit unmittelbar folgender direkter Rede (T. 6, G. $8_{,8}$ f.) heifst nicht: Er tritt zu mir, sondern: er spricht mich an (vgl. T. 2, G. $4_{,9}$). Wenn (T. 6, G. $8_{,9}$ f.) die Schachspieler als fainéants bezeichnet werden, so geschieht das, weil sie ihre Zeit mit Nichtigem vertrödeln, sie sind also keine Taugenichtse, sondern Tagediebe. Noch unzulässiger ist (T. 175, G. $154_{,5}$ f.) die Wiedergabe von fainéant durch Nichtswürdiger. Behauptet Diderot, es sei ohne Bedeutung, wenn ein genialer Mensch d'un commerce

dur sei (T. 14, G. $14_{,23}$ f.), so bedeutet das: rauh im Verkehr, im gewöhnlichen Leben, nicht: in der Unterhaltung, denn den Gegensatz bildet die produktive Fähigkeit des Genies. S'entendre wird (T. 16, G. $16_{,10}$ ff.) mit: sich selbst verstehen mangelhaft, mit: sich auf etwas verstehen (T. 17, G. $17_{,4}$ f.) unrichtig wiedergegeben; es bedeutet: wissen, was man sagt, was man sagen will. Rameau, auf den (T. 26, G. $25_{,13}$ f.) der Schmeichelname la grosse bête angewendet wird, ist kein groſses Tier, sondern ein stupider Gesell; die elenden Kerle, die er (T. 35, G. $32_{,30}$ f.) um ihr gutes Fortkommen beneidet, sind einst croquenotes, d. h. Notenkratzer wie er selbst gewesen, nicht, wie Goethe meint, Lumpenhunde;[1]) ahmt er einen Violinspieler nach und es heiſst (T. 42, G. $38_{,19}$ f.): [il] se reprenait comme s'il eût manqué, so bedeutet das nicht, daſs er sich schalt, als wenn er gefehlt hätte, sondern daſs er von neuem anfing, daſs er die betreffende Stelle verbessernd wiederholte. Die Quelques jeunes gens — — qui cajolent le patron et qui l'endorment, afin de glaner après lui sur la patronne (T. 92, G. $82_{,5}$ ff.) wollen nicht die Patronin umschweben, sondern nach dem Patron bei ihr ihre Nachlese halten (wohl im obscönen Sinne zu verstehen); es scheint, als habe Goethe glaner und flâner verwechselt. Une des figures qui appellent — — les nasardes (T. 95, G. $84_{,17}$ f.) ist nicht eine von den Figuren, sondern eines von den Gesichtern, die zu Nasenstübern reizen; wenn Lumpen mit scharfer Ironie als gens de ressource bezeichnet werden (T. 100, G. $88_{,25}$ f.), so ist nicht zu übersetzen: Leute von Geschick, sondern von Charakterstärke; der Poet, den Rameau einladen sollte (T. 107, G. $94_{,16}$ ff.) und von dem es heiſst: [il] rechignait, zog sich nicht zurück, sondern schnitt ein schiefes Gesicht; Goethe scheint rechigner mit résigner zu verwechseln; bafouer (T. 110, G. $97_{,14}$ ff.) heiſst nicht: jemanden in den Kot schleifen, sondern ihn lächerlich machen; der

---

[1]) An diesem Miſsverständnis könnte allerdings die Vorlage schuld gewesen sein; M. 36 schreibt: croquenottes, was das Verständnis des Wortes erschwert.

Klang des Wortes scheint Goethe an *boue* erinnert zu haben. Von der modernen Poesie meint Rameau (T. 140, G. $123_{,12}$ f.): il n'y a rien là qui puisse servir de *modèle* au chant, wofür bei Goethe: nichts ist drin, was dem Gesang zur *Unterlage* dienen könnte; vielmehr: zum *Vorbild, zum Gegenstande der Nachahmung*, vgl. Rameaus musikästhetisches Programm T. 127, G. $111_{,22}$ ff. So hat auch der tierische Schrei der Leidenschaft (T. 140, G. $123_{,5}$ ff.) nicht die *Reihe* zu bezeichnen, sondern die *Linie* zu diktieren, die dem Musiker frommt, denn zuvor (T. 127, G. $111_{,18}$ ff.) war die Deklamation als eine *Linie* bezeichnet worden, um die sich der Gesang als eine zweite Linie herumschlinge; darnach hat sich hier die Übersetzung von *ligne* zu richten. Wenn ferner Rameau, um seinem Söhnchen den Wert des Geldes beizubringen, ein Goldstück hervorzieht (T. 149, G. $131_{,1}$ f.) und es ihm zeigt *avec admiration*, so ist nicht: *mit Verwunderung*, sondern: *mit Bewunderung* zu übersetzen. *Fagoter* (T. 154, G. $135_{,7}$ f.) heifst allerdings in erster Linie: *Reisholz zusammenbinden*, die Verbindung *fagoter un livre* kann aber nicht mit: *ein Buch schnüren* wiedergegeben werden, sondern der Übersetzer mufs die übertragene Bedeutung *zusammenlügen, zusammenstümpern* beachten. Ein andermal (T. 158, G. $139_{,2}$ ff.) zählt Rameau die Mittel auf, zu Gelde zu gelangen, worauf Diderot fragt: entre tant de *ressources* pourquoi n'avoir pas tenté celle d'un bel ouvrage? wofür Goethe: bei so viel *Fähigkeit*, warum versuchtet Ihr nicht ein schönes Werk; *ressource* bedeutet hier aber nicht *Talent*, sondern *Hilfsmittel*: warum habt Ihr unter all den Mitteln nicht einmal das versucht, ein gutes Werk zu schreiben; bei dieser Wiedergabe braucht auch das *celle* nicht unübersetzt zu bleiben. Wenn der Abbé Le Blanc (T. 158, G. $139_{,8}$ ff.) erzählt, er sei über die Schwelle der Akademie gestolpert, und man antwortet ihm: il faut *se relever*, so heifst das: Ihr solltet *wieder aufstehn*, nicht: Ihr solltet *Euch zusammennehmen*. Der Dienstfertige, von dem es (T. 170, G. $149_{,12}$ f.) heifst: il *observe* le maître, bemerkt nicht den Herrn, sondern *beobachtet* ihn, hängt an seinen Mienen, und le dépositaire de la feuille des *bénéfices* (T. 171, G. $150_{,23}$ f.) ist

nicht derjenige, der die Benefizien, sondern der die Pfründen auszuteilen hat.[1])

Unbedeutende Flüchtigkeitsfehler begegnen zweimal, wo es sich um Zahlen handelt. T. 148, G. 130_{11}: Depuis sept heures et demi — jusqu'à neuf; von halb sieben bis neun. T. 161, G. 142_{11} f.: Je n'avais pas quinze ans; Ich war noch nicht vierzehn Jahre alt; hier dürfte quinze jours = vierzehn Tage vorgeschwebt haben.

b. Nicht selten begegnet es auch, daſs Goethe stehende Redensarten, deren besonderer Sinn ihm nicht vertraut ist, unrichtig übersetzt. So T. 12, G. 13_{8} ff., wo Diderot meint: wenn auch groſse Geister oft absonderlich sind, on n'en reviendra pas; wofür bei Goethe: so läſst man doch die Genies nicht fahren; „je n'en reviens pas" bedeutet aber: „ich kann mich von meinem Staunen nicht erholen"; es wäre also etwa zu übersetzen: „so wird man doch immer über sie staunen müssen". Ferner T. 62, G. 55_{25} ff.: Nous en donnerons sur dos et ventre à tous ces petits Catons comme vous; und gehen solchen kleinen Catonen wie Ihr über Bauch und Rücken weg; vielmehr: „wir verprügeln sie von hinten und vorne". T. 76, G. 68_{8} ff.: J'ai beau me tourmenter pour atteindre au sublime des Petites-maisons, rien n'y fait; Und doch muſs ich mich plagen und quälen, um eine Tollhauserhabenheit zu erreichen, die nichts wirkt; die Beziehung des „y" auf „sublime" ist unzulässig, „rien n'y fait" hat den stehenden Sinn: „es hilft nichts, vergebens!" T. 80, G. 71_{8} ff.: Rameau schmeichelt der kleinen Hus, sie habe Geist: Je le donne en cent à tous nos beaux esprits; Hundert von unsern schönen Geistern sollen es besser machen; vielmehr: „darauf wette ich mit all unsern Schöngeistern, so hoch sie wollen". T. 108, G. 95_{17} ff.: Rameau

[1]) Dagegen ist Düntzer im Unrecht, wenn er fordert, T. 174, G. 153_{7} dürfe donc nicht mit also, sondern nur mit doch wiedergegeben werden. Er hat den Sinn der Stelle (Pfaffen hängen von Weibern ab) nicht richtig verstanden. Bei dieser Gelegenheit sei auch auf Geigers Forderung verwiesen, es müsse T. 122, G. 107_{12} für: Le bâtiment est loué, heiſsen: das Schiff wird gemietet, nicht: ist gemietet. Auch das trifft nicht zu, denn unmittelbar darauf heiſst es: La fortune du juif est à bord, das Vermögen des Juden ist an Bord, wo die Übersetzung: wird an Bord gebracht, unmöglich ist.

beklagt sich über den schlimmen Stand, den er im Theater als vereinzelter Claqueur gehabt. Diderot fragt: Que ne vous faisiez-vous pas prêter main-forte? Rameaus Antwort (die hier gleich mit erledigt werden mag) lautet: Cela m'arrivait aussi, et je glanais un peu là-dessus; Warum wendetet Ihr Euch nicht an die Wache? Das kam auch vor, doch nicht gern. Es müſste heiſsen: „Warum lieſst Ihr Euch nicht Beistand leisten, warum nahmt Ihr nicht andere Claqueurs zu Hilfe?", worauf zu antworten wäre: „Das that ich auch gelegentlich und hielt alsdann meine Nachlese, klatschte alsdann nachträglich." Goethe scheint wieder glaner mit flâner verwechselt zu haben; er erklärte sich: „je flânais là-dessus" noch immer kühn genug als: „ich huschte darüber hinweg, ich hatte nicht gern damit zu thun". T. 164, G. $144_{,17}$ heiſst es von dem Juden, der den Wechsel des Kupplers ableugnet: [il] s'inscrit en faux; [er] weigert die Zahlung; in Wahrheit thut der Jude noch mehr: er strengt Fälschungsklage an. T. 172, G. $151_{,11}$ f. ahmt Rameau das schmeichlerische Gebahren verschiedener Menschengattungen nach, und es heiſst: Aux flatteurs, aux ambitieux il était ventre à terre; Hinter den Schmeichlern, den Ehrsüchtigen war er gewaltig drein; „ventre à terre" bedeutet hier aber nicht die Bewegung des jagenden Pferdes, sondern die des kriechenden Wurmes, sodaſs etwa zu übersetzen wäre: „Bei Darstellung der Schmeichler, der Ehrsüchtigen leistete er das Menschenmöglichste an Kriecherei." T. 176, G. $154_{,16}$ f. heiſst es: il m'en a peu coûté, et il ne m'en coûtera rien pour cela; es hat mich wenig gekostet und deswegen wird michs künftig auch nichts kosten; das „deswegen" sollte fortfallen: „il m'en coute pour cela" heiſst nur: „es kostet mich". Auf bloſse Unachtsamkeit Goethes ist zurückzuführen T. 27, G. $26_{,2}$ f.: Rameau, Rameau, vous avait-on pris pour cela; Rameau, Rameau, hatte man dich deshalb aufgenommen; vielmehr: „hätte man das von dir gedacht".

Angereiht seien hier zwei Fälle, die sich vielleicht als Umkehrung der angeführten auffassen lieſsen: Goethe scheint französischen Wendungen eine spezielle Bedeutung unterzuschieben, ohne daſs in Wirklichkeit Anlaſs vorläge, sie anders als wörtlich zu übersetzen. T. 105, G. $93_{,18}$ f.: J'avais à chaque

instant une boutade qui les faisait rire aux larmes; Alle Augenblicke that ich einen Ausfall, der sie bis zu Thränen lachen machte; vielmehr: „hatte ich einen Einfall“. T. 166, G. 146_{14} f.: un homme qui tient un violon, serrant des cordes à tour de bras; — der eine Violine hält, auf der er Töne greift; vielmehr einfach: „auf der er die Saiten anspannt“; dazu paſst auch das von Goethe unterdrückte „à tour de bras“, „mit aller Kraft“, wesentlich besser.

c. Auſserdem findet sich noch eine ziemliche Anzahl von Fehlern und Versehen, die entweder vereinzelt dastehen oder sich doch nur zu kleineren Gruppen zusammenschlieſsen. Eine Übersicht der betreffenden Stellen mag hier folgen. T. 6, G. 7_{23} ff.: In Rameaus des Onkels Opern giebt es: de l'harmonie, des bouts de chants, des idées décousues, du fracas, des vols etc. etc. à perte d'haleine; Goethe übersetzt: daſs den Sängern der Atem ausgehen möchte; aber der Sänger hat es nur mit dem kleinsten Teil der aufgezählten Dinge zu thun: der „jemand“, der den Atem verliert, kann nur der Zuschauer oder Hörer sein. T. 53, G. 47_{24} ff.: Le bruit court que Voltaire est mort; tant mieux. Et pourquoi tant mieux? C'est qu'il va nous donner quelque bonne folie; c'est son usage que de mourir une quinzaine auparavant; — Da giebt er uns gewiſs wieder was Neckisches zum Besten. Das ist so seine Art, vierzehn Tage ehe er stirbt. Goethe verstand das pleonastische „que“ nicht; es müſste heiſsen: „das ist so seine Art, vierzehn Tage vorher [ehe er etwas Neckisches zum Besten giebt] zu sterben [sich totsagen zu lassen].“ T. 57, G. 51_{26} f.: Diderot faſst Rameaus Lehre von den „Handwerksidiotismen“ zusammen in den Satz: il y a peu de métiers honnêtement exercés, ou peu d'honnêtes gens dans leurs métiers; selten wird ein Handwerk rechtlich betrieben, oder wenig rechtliche Leute sind bei ihrem Handwerk; trotz der ungewöhnlichen Wortstellung kann aber „dans leur métier“ nur nähere Bestimmung zu „honnêtes“ sein, also: „es giebt wenige Leute, die in ihrem Handwerk rechtlich sind“. Diese Übersetzung fordert auch der Zusammenhang. T. 131, G. 115_{16} ff.: On nous accoutumera à l'imitation des accents de la passion ou des phénomènes de la nature; Man wird uns an die Nachahmung der leidenschaft-

lichen Accente, der Naturaccente — — gewöhnen etc. Goethe erkannte nicht, dafs der Genetiv „des phénomènes de la nature“ zu „imitation“ gehört, er liefs ihn vielmehr von „accents“ abhängen, woher die auffallende, von Goethes Standpunkt aus aber lediglich leicht verkürzende Übersetzung: „Naturaccente“. T. 144, G. $126_{,23}$ ff.: Rameau trinkt gedankenlos einmal übers andre: Il allait se noyer — — si je n'avais pas déplacé la bouteille qu'il cherchait de distraction: — die er zerstreut am vorigen Orte suchte. Vielmehr: „nach der er aus Zerstreutheit griff“; die Zerstreutheit besteht eben darin, dafs er nach der Flasche sucht.[1]) Wenn nicht unbedingt falsch, so doch mindestens sehr anfechtbar ist aufserdem noch die Übersetzung T. 26, G. $25_{,8}$ f.: mon caractère me réussissait merveilleusement auprès d'eux; mir ging es vortrefflich bei ihnen; zu fordern wäre etwa: „mein [lumpiger] Charakter diente mir bei ihnen als ausgezeichnete Empfehlung.“

Einige wenige Stellen liefsen sich vielleicht unter dem Gesichtspunkt zusammenfassen, dafs Goethe einem Pronomen oder Pronominaladjektiv eine falsche Beziehung giebt[2]); die Fälle sind jedoch individuell ziemlich stark von einander verschieden. Zunächst T. 30, G. $28_{,20}$ ff.: Moi Rameau, fils de M. Rameau, apothicaire de Dijon, qui est un homme de bien et qui n'a jamais fléchi le genou; Ich, Rameau, Sohn des Herrn Rameau, Apothekers von Dijon, ich, ein rechtlicher Mann, der etc. Vielmehr: „des Herrn Rameau, eines rechtlichen

[1]) Mit Unrecht tadelt Geiger, der diese Stelle richtig beurteilt, eine ähnliche, an der Goethe zutreffend übersetzt hat, T. 5, G. $7_{,18}$; [il] mangeait de rage; [er] afs vor Bosheit. Geiger fordert: „er afs wütend darauf los“. Ich sehe nicht ein, warum: Goethes Übersetzung scheint mir nicht nur einwandfrei, sondern auch dem Zusammenhang angemessener.

[2]) Geiger bezichtigt Goethe dieses Verstofses zweimal zu Unrecht. Er fordert, an der Stelle T. 11, G. $11_{,23}$ ff.: La sagesse du moine de Rabelais [nämlich der Welt ihren Lauf zu lassen] est la vraie sagesse pour son repos et celui des autres, müsse son auf den Mönch bezogen werden und sei demnach nicht mit unsere, sondern mit seine zu übersetzen. Die Unrichtigkeit dieser Annahme liegt auf der Hand. Unmöglich ist Geigers Übersetzung von T. 66, G. $59_{,12}$ ff.: Le meilleur procédé — — qu'on puisse avoir pour sa chère moitié, c'est de faire ce que lui convient, wo er statt des Goetheschen: was ihr ansteht, verlangt: was ihm, dem Manne, ansteht.

Mannes"; *qui* weist auf den Vater, nicht auf den Sohn, zu dessen Charakter die folgenden Worte gar nicht passen. T. 104, G. $92_{,4}$ ff.: Rameau hat sich in Bertins Hause die Beleidigung des Abbé La Porte herausgenommen und dadurch den Hausherrn erzürnt. Er entschuldigt sich zunächst bei dem Abbé: Me voilà donc excusé de ce côté-là; mais il fallait aborder *l'autre*, et ce que j'avais à *lui* dire, était une autre paire de manches; Da war ich nun von einer Seite entschuldigt, nun mufste ich aber *zur andern*, und was ich da zu sagen hatte, war von anderer Sorte. Vielmehr: „nun mufste ich aber *den andern* (nämlich Bertin) *anreden*, und was ich *ihm* zu sagen hatte etc." Der Fehler wurde erleichtert dadurch, dafs Goethe „aborder quelqu'un" wieder als: „an jemanden herantreten" fafste. Ähnlich wird zu beurteilen sein T. 155, G. $136_{,10}$ ff.: Tout ce quit vit — — cherche son bien-être aux dépens de qui il appartiendra; Alles, was lebt — — sucht sein Wohlsein auf Kosten dessen, *der was hergeben kann*. Goethe scheint das „il" auf „bien-être" bezogen zu haben, woraus sich wenigstens der dem seinen eng verwandte Sinn ergeben würde: „Jeder sucht seinen Wohlstand auf Kosten dessen, der Wohlstand besitzt." In Wahrheit weist „il" zweifellos auf „Tout ce qui vit": „Jeder sucht sein Wohlbefinden auf Kosten dessen, von dem er abhängt".[1])

Angeschlossen sei hier ein Fall, der sich zur Not dahin charakterisieren liefse, dafs Goethe das Spiel, welches mit der doppelten Beziehung eines Pronomens getrieben wird, nicht verstanden habe. T. 104, G. $92_{,8}$ ff.: Rameau tritt zu Bertin, um sich wegen seiner Ungezogenheit zu entschuldigen. Es entwickelt sich folgender Dialog: Monsieur, voilà ce fou . . . Il y a trop longtemps qu'il me fait souffrir. — Il est fâché . . . Oui, je suis très fâché. — Cela ne lui arrivera plus. — Qu'au premier faquin. Mein Herr, hier ist der Narr . . . Schon zu lange ist er mir beschwerlich. — Man ist erzürnt —

[1]) Über die hierher gehörige Stelle T. 96, G. $85_{,3}$ ff. siehe das in der Weimarischen Ausgabe dazu Bemerkte (Goethe hat $85_{,4}$ die Worte „*dieses* Narren", [„de *ce* fou"] fälschlich statt auf Rameau auf das $84_{,15}$ genannte „Pinselgesicht" [„niais"] bezogen, woraus sich $85_{,11}$ der unberechtigte Zusatz „Er hat recht" erklärt).

Ja, sehr erzürnt — Das soll nicht wieder begegnen — Beim ersten Schuft . . . Zum richtigen Verständnis des französischen Textes ist hier zu beachten, dafs Rameau alle dreimal von sich selbst in der dritten Person redet und Bertin bei seinen beiden letzten Antworten diesen Umstand mifsbraucht, um Rameau absichtlich mifszuverstehen: er thut, als rede Rameau nicht über sich selbst, sondern als spräche er zu einem Dritten über ihn, Bertin; er bezieht also, kurz gesagt, das „il" und „lui" auf sich selbst. Bei der zweiten Rede und Antwort ist aufserdem zu berücksichtigen, dafs „être fâché" sowohl „bedauern" wie „sich ärgern" bedeuten kann; bei der dritten, dafs Bertins Worte diejenigen Rameaus vervollständigen. Darnach wäre etwa zu übersetzen: „Mein Herr, hier ist der Narr . . . Schon zu lange ist er mir beschwerlich. — Er bedauert . . . Allerdings, ich bedaure sehr.[1]) — Das soll ihm nicht wieder begegnen. — Schon beim ersten Schuft wird mir das wieder begegnen."

Diese Stelle führt uns auf eine andere, an welcher Goethe unrichtig übersetzt hat, weil er in einem Gespräch die Rollen nicht richtig verteilt. T. 103, G. 91_{19} ff.: Bertin hat Rameau bedroht, ihn wegen seiner Ungezogenheit gegen La Porte hinauswerfen zu lassen, Rameau hat erwidert, er werde nach Tische von selbst gehen. Als es so weit ist, wird ihm sein Entschlufs leid, und er wendet sich, während Bertin zürnend auf und abgeht, an die kleine Hus, die auf ihn zutritt. Darauf folgende Unterhaltung: Mais, mademoiselle, qu'est-ce qu'il y a donc d'extraordinaire? ai-je été différent aujourd'hui de moi-même? — Je veux qu'il sorte. — Je sortirai . . . Je ne lui ai point manqué. — Pardonnez-moi, on invite monsieur l'abbé etc. Für das „Je veux qu'il sorte" setzt Goethe: Ihr sollt fort. Diese Verwandlung in indirekte Rede zeigt, dafs er die Äufserung der Hus in den Mund legt, er nimmt an, diese citiere einen Ausspruch Bertins. In Wirklichkeit ist es jedoch Bertin selbst, der die Worte herüberruft, als er sieht, dafs die Hus mit Rameau verhandelt. Dementsprechend darf Rameaus

---

[1]) Leider läfst sich das Wortspiel nicht wiedergeben, ebensowenig wie es für das „ne — que" in der dritten Rede und Antwort eine rechte Entsprechung giebt.

folgende Rede nicht übersetzt werden: „Ich will fort; aber ich habe den Patron nicht beleidigt", sondern sie ist in zwei Teile zu zerlegen: an Bertin gerichtet sind die Worte: „Je sortirai", „Ich geh' ja schon"; an die Hus wendet sich das Folgende: „Je ne lui ai point manqué", „Ich habe ihn ja gar nicht beleidigt".[1])

B. Lücken.

Ebensowohl wie Richtigkeit wird man von einer Übersetzung Vollständigkeit erwarten dürfen, aber auch in dieser Hinsicht ist Goethes Arbeit nicht ganz einwandfrei. Zwar dafs er gelegentlich indifferente Kleinigkeiten übergeht oder den Text ein wenig konzentrierter wiedergiebt als das Original, ist sein gutes Recht (vgl. darüber weiter unten); daneben begegnen aber auch kleinere und gröfsere Auslassungen, die als wirkliche Lücken bezeichnet werden müssen. Der grofsen Mehrzahl nach haben sie ihren Grund in blofser Flüchtigkeit (1), wahrscheinlich wieder Goethes selbst, obwohl, namentlich bei Auslassung einzelner Worte, hie und da auch der Schreiber der Vorlage oder des Diktats gesündigt haben könnte; einige wenige erklären sich aus dem Bestreben, an schwierigen und unverständlichen Stellen vorbeizukommen (2) oder allzu Unanständiges zu vermeiden (3). Im Anschlufs an diese letzte Gruppe mag dann auch auf Fälle verwiesen werden, in denen Goethe aus Wohlstandsrücksichten zwar nicht kürzt, aber doch abweichend übersetzt.

1. Öfters begegnet es zunächst, dafs von einer Reihe aufeinander folgender Substantive oder Adjektive ein oder zwei Glieder übersehen werden. So ist T. 15, G. $15_{,25}$ f. von den Eigenschaften Racines die letzte, méchant, unbeachtet geblieben; unter den körperlichen Vorzügen der Hus, die T. 31, G. $29_{,16}$ f. aufgezählt werden, fehlt an vorletzter Stelle douce; T. 139, G. $122_{,25}$ entsprechen den madrigaux

[1]) Das richtige Verständnis mag Goethe dadurch erschwert worden sein, dafs seine Vorlage, wie M. 102, zwischen beiden Teilen der Rede nur Komma setzte. Indes entschuldigt das kaum die kühne Deutung des „je veux qu'il sorte", weshalb auch der Fall nicht den Fehlern aus mifsverstandener Interpunktion beigezählt ist.

légers, tendres et délicats nur zärtliche, zarte Madrigale; T. 174, G. 152,26 führt das Original zwischen den Pastetenbäckern und Zuckerbäckern noch rôtisseurs und traîteurs auf; T. 175, G. 153,26 ff. fehlen unter den Dingen, die Rameau nicht entbehren kann, an letzter Stelle du repos, de l'argent. Doppelt begreiflich werden solche Versehen, wo den verschiedenen Gliedern der Aufzählung das gleiche Wort voraufgeht, so T. 27, G. 26,3 f.: un peu de goût, un peu d'esprit, un peu de raison; ein bifschen Geist, ein bifschen Vernunft. T. 66, G. 59,2 f.: la conduite de votre femme, de vos enfants, de vos domestiques; [das] Betragen Eurer Frau, Eurer Kinder; T. 116, G. 101,25 f.: un être très abject, très méprisable; ein sehr verworfenes Wesen. Die Aufzählung der Länder T. 163, G. 143,19 f. schliefst im Original: en Hollande, en Flandre, letzteres fehlt bei Goethe. T. 170, G. 149,16 f. entspricht dem deutschen: aller Schmeichler, Schmarutzer und Dürftigen im Original: des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux.

In ähnlicher Weise werden zuweilen kleine Sätze oder Satzteile, die mit einander parallel stehen, übergangen. G. 60,27 ff., T. 68: mir ist's unendlich lieber — — eine gute Seite geschrieben und der Geliebten zärtliche, sanfte Dinge gesagt zu haben; il m'est infiniment plus doux encore d'avoir — — écrit une bonne page, rempli les devoirs de mon état, dit à celle que j'aime quelques choses tendres et douces. Besonders gern wieder, wenn gleicher Satzanfang oder sonstige Ähnlichkeit das Auge irreleitet. G. 18,22 f., T. 18: die kommen und kommen werden; ceux qui venaient, qui viennent et qui viendront. G. 47,15 ff., T. 52: Und indem — — man das Kammermädchen ruft, fahre ich fort; Tandis — — qu'on appelle une femme de chambre, qu'on gronde, je continue. G. 107,14 ff., T. 122: Morgen mit Anbruch des Tages fahren sie ab — —. In der Nacht etc.; Demain à la pointe du jour, ils mettent à la voile — —, demain ils échapperont à leurs persécuteurs. Pendant la nuit etc. G. 149,12, T. 170: er öffnet eine Thüre, zieht die Vorhänge zu; il ouvre une porte, il ferme une fenêtre, il tire des rideaux. An der Stelle G. 128,13 f., T. 146: so verlör' er seine schönsten Jahre; il lui faudrait un temps

infini, il perdrait ses plus belles années könnte auch Absicht vorliegen, da sie überhaupt sehr frei behandelt ist.

Zweimal sind auch gröfsere Sätze übersehen worden, weil sie mit voraufgehenden, bzw. folgenden parallel standen und gleichen Anfang sowohl als gleichen Schlufs wie diese aufwiesen. G. $30,_{10}$ ff., T. 32: Wie, Rameau, es giebt zehntausend gute Tafeln — —, und von allen diesen Gedecken ist keines für dich? Tausend kleine Schöngeister etc.; Comment, Rameau, il y a dix milles bonnes tables — —; et de ces couverts-là il n'y en a pas un pour toi? Il y a des bourses plein d'or qui se versent de droite et de gauche, et il n'en tombe pas une sur toi! Mille petits beaux esprits etc. G. $30,_{20}$ ff., T. 32: Solltest du nicht den Liebeshandel der Frau begünstigen — — können wie ein anderer? Solltest du nicht einem hübschen Bürgermädchen begreiflich machen etc.; Est-ce que tu ne saurais pas favoriser l'intrigue de madame — — comme un autre? Est-ce que tu ne saurais pas encourager ce jeune homme à parler à mademoiselle de l'écouter, comme un autre? Est-ce que tu ne saurais pas faire entendre etc. Da an dieser Stelle sechs Sätze mit „Est-ce que“ beginnen, von denen fünf mit „comme un autre“ schliefsen, lag ein Versehen besonders nahe.

Auch sonst begegnet es gelegentlich, dafs gleicher Schlufs von Sätzen oder Satzteilen das Auge irreleitet. G. $28,_{15}$ f., T. 30: Das ist wohl das Beste. Herr Viellard sagt, sie sei so gut; je vois que c'est le mieux. Elle est bonne: M. Viellard dit qu'elle est si bonne! G. $90,_{4}$ ff., T. 101: aber morgen — — rückt Ihr um einen Teller herunter, und so immer von Teller zu Teller, bis Ihr etc.; mais demain vous descendrez — — d'une assiette, après demain d'une autre assiette, et ainsi d'assiette en assiette, soit à droite soit à gauche, jusqu'à ce que etc. (Die zweite Auslassung gehört unter die folgende Gruppe.) G. $77,_{24}$ f., T. 87: die immer dem in die Augen sieht, mit dem sie spricht; dahinter einzufügen: „und doch ihr verstecktes Spiel treibt“ (et de jouer en dessous). G. $92,_{1}$ ff., T. 103 f.: Sie nimmt mich bei der Hand, sie zieht mich gegen den Sessel des Abbé: Abbé, sage ich etc.; On me prend par la main, on m'entraîne

vers le fauteuil de l'abbé; j'étends les bras, je contemple l'abbé avec une espèce d'admiration, car qui est-ce qui a jamais demandé pardon à l'abbé? L'abbé, lui dis-je etc. Ähnlich G. $124_{,14}$ f., T. 141: denn gewöhnlich mag das Kind sich lieber unterhalten als sich unterrichten; parce qu'en général l'enfant comme l'homme et l'homme comme l'enfant aime mieux s'amuser que s'instruire. (Nicht etwa Absicht. Das Auge irrte von dem ersten „l'enfant“ auf das zweite ab.)

Bei anderen Textverkürzungen will es nicht gelingen, bestimmte äufsere Anlässe zu entdecken. Da jedoch auch bei ihnen jeder innere Grund zur Unterdrückung des Ausgelassenen fehlt, müssen sie ebenfalls als unbeabsichtigt gelten. G. $7_{,25}$ ff., T. 6: In des Onkel Rameau Opern giebt es Glorien, Murmeln und Victorien, dafs den Sängern der Atem ausgehen möchte; im Original folgt noch: des airs de danse qui dureront éternellement. G. $33_{,1}$ f., T. 35: [ich kenne] diese Qual des Gewissens, wenn wir die Gaben, die uns der Himmel schenkte, unbenutzt ruhen lassen; folgt im Original: c'est le plus cruel de tous. G. $33_{,8}$ ff., T. 36: Diderot schildert den Eindruck, den ihm Rameaus geniale Nachahmung eines Kupplers machte: ich wufste nicht, ob ich mich der Lust zu lachen oder dem Trieb zur Verachtung hingeben sollte. Ich litt; folgt im Original: vingt fois un éclat de rire empêcha ma colère d'éclater; vingt fois la colère qui s'élevait au fond de mon cœur se termina par un éclat de rire. G. $48_{,24}$, T. 54: Ihr macht dem Herrn eine unendliche Mühe; folgt im Original: je ne conçois pas sa patience. G. $72_{,9}$ ff., T. 81: Ich weifs nicht, ob Ihr die ganze Kraft dieser letzten Stellung einseht; aber niemand hat mich in der Ausübung übertroffen; vor dem „aber“ im Original: je ne l'ai point inventée. G. $81_{,28}$ f., T. 92: das erstemal, wenn sie sich zeigen, muntre ich sie auf; fehlt: „zu essen“, „à manger“. G. $92_{,13}$ ff., T. 104: Ich weifs nicht, war er gerade diesen Tag von solcher Laune, wo Mademoiselle ihn nur mit Sammthandschuhen anzufassen traut; bei Diderot: où mademoiselle craint d'en approcher, et n'ose le toucher etc. G. $95_{,16}$, T. 108: Rameau schliefst den Bericht über seine

Thätigkeit als Claqueur mit den bei Goethe fehlenden Worten: Convenez qu'il faut un puissant intérêt pour braver ainsi le public assemblé, et que chacune de ses corvées valait mieux qu'un petit écu. G. $104_{,6}$ ff., T. 118: Erst hatte er das Mitleiden, — — dann ein völliges Zutrauen zu gewinnen verstanden. Wir zählen dergestalt auf unsere Wohlthaten etc.; zwischen beiden Sätzen bei Diderot: car voilà comme il arrive toujours. G. $144_{,4}$ f., T. 164: Er zog sich einen bösen Handel zu, den ich Euch erzählen mufs; im Original folgt: car elle est plaisante. G. $144_{,16}$ ff., T. 164: Der Wechsel wird fällig, der Jude — — weigert die Zahlung. Denn [1]) der Jude sagte etc.; zwischen beiden Sätzen bei Diderot: Procès. G. $144_{,24}$ ff., T. 165: Der Jude fragt seinen Gläubiger vor Gericht, ob er seinen Wechsel etwa für geleistete Dienste erhalten habe; dieser erwidert: Nein! aber davon ist die Rede nicht. Ihr habt den Wechsel unterzeichnet und werdet ihn bezahlen; bei Diderot: — j'en suis possesseur, vous l'avez signée et vous l'aquitterez.

2. Auslassungen, die einer Schwierigkeit aus dem Wege gehen, finden sich nur zweimal. Zunächst T. 25, G. $24_{,11}$ f.: je suis un ignorant, un sot, un fou, un paresseux, ce que nos Bourguignons appellent un fieffé truand, un escroc, un gourmand; ich bin unwissend, thöricht, närrisch, unverschämt, gaunerisch, gefräfsig. Ob Goethe den Dijoner Kunstausdruck nicht verstand oder sich scheute, in seiner deutschen Übersetzung ein Wort als dem burgundischen Dialekt angehörig zu bezeichnen, sei dahingestellt; dafs auch das voraufgehende „paresseux" fehlt, wird Zufall sein. Ferner noch ein zweiter Fall: schon T. 168, G. $147_{,20}$ f. hiefs es statt „Perchez-vous sur l'épicycle de Mercure": Stellt Euch auf eine Planetenbahn. Diese vorsichtige Übersetzung, gegen die an sich kaum etwas einzuwenden wäre, erweist sich im folgenden als recht unzuträglich: T. 169, G. $148_{,18}$ ff.: Moi: Et vous voilà aussi, pour me servir de votre expression ou de celle de Montaigne, perché sur l'épicycle de Mercure, et considérant les différents pantomimes de l'espèce humaine. Lui: Non, non, vous dis-je, je suis trop lourd pour

[1]) „Denn" ist Zusatz Goethes.

m'élever si haut. J'abandonne aux grues le séjour des brouillards, je vais terre à terre. Je regarde autour de moi. Dafür bei Goethe nur: Ich: So versteigt Ihr Euch doch auch in höhere Regionen und betrachtet von da herab die verschiedenen Pantomimen der Menschengattung? Er: Nein, nein! Ich sehe nur um mich her. Dafs Diderots Frage gekürzt wurde, wenn der „épicycle de Mercure" schon zuvor beseitigt war, hat nichts besonders Auffallendes; merkwürdig ist aber, dafs auch Rameaus Erwiderung sich so starke Striche hat gefallen lassen müssen. Es scheint fast, als habe Goethe auch darin Anspielungen auf den „épicycle" vermutet, von dessen Bedeutung er offenbar nur eine ungenaue Vorstellung hatte.

Angereiht sei hier noch die Stelle T. 73, G. $65_{,25}$ f., obwohl dort nicht so sehr Auslassung als vielmehr Umschreibung vorliegt. Es heifst daselbst von einer scheinbar anständigen Dame, que son imagination lui retrace, la nuit, les scènes du Portier des Chartreux, les postures de l'Arétin; wird nicht ihre Einbildungskraft zu Nacht von gewaltsam verführerischen Bildern ergriffen? Goethe wird zwar wohl seinen Pietro Aretino, schwerlich aber die unanständige „Histoire de don B**, portier des Chartreux" gekannt haben; noch weniger konnte er deren Kenntnis bei seinem Publikum voraussetzen, weshalb er die Erwähnung der Titel umging. Ähnlich T. 61, G. $55_{,11}$ f.: toute la troupe Villemorienne; das sämtliche Klatschpack; Goethe, der erst aus dem Folgenden (T. 92, G. $82_{,13}$) und auch da nur ungenau erfuhr, wer Vilmorien sei, umging den ihm unbekannten Eigennamen.

3. Zwei besonders starke Striche, von denen Goethe den einen stillschweigend vorgenommen, den anderen dagegen angedeutet hat, sind auf Anstandsrücksichten zurückzuführen. T. 111, G. 98, nach Zeile 11: In der Liste derjenigen Leute, die sich nach Rameaus Meinung ohne Grund über Undank beschweren, fehlen bei Goethe der Buchhändler David und seine Frau, von denen es im Original heifst: Le libraire David jette les hauts cris de ce que son associé Palissot a couché ou voulu coucher avec sa femme; la femme du libraire David jette les hauts cris de ce que Palissot a laissé croire à qui l'a voulu qu'il avait couché avec elle; que Palissot ait couché ou

non avec la femme du libraire, ce qui est difficile à décider, car la femme a dû nier ce qui était, et Palissot a pu laisser croire ce qui n'était pas; quoiqu'il en soit, Palissot a fait son rôle, et c'est David et sa femme qui ont tort. Die Stelle ist allerdings, wie man sieht, etwas derb. Ferner T. 114 f., G. 101_{18} ff.: nach den Worten „Sie sagen vor einiger Zeit" bricht Goethe die Rede ab und schiebt die Worte ein: Hier erzählt Rameau von seinen Wohlthätern [d. i. von Bertin und der kleinen Hus] ein skandalöses Märchen, das zugleich lächerlich und infamierend ist, und seine Mifsreden erreichen ihren Gipfel. Bei Diderot lautet die Stelle: Ils disent qu'il y a quelques jours, sur les cinq heures du matin, on entendit un vacarme enragé, toutes les sonnettes étaient en branle, c'étaient les cris d'un homme qui étouffe. A moi . . . moi . . . je suffoque . . . je meurs . . . Ces cris partaient de l'appartement du patron. On arrive, on le secourt. Notre grosse créature dont la tête était égarée, qui n'y était plus, qui n'y voyait plus, comme il arrive dans ce moment, s'élevait sur ses deux mains et, du plus haut qu'elle pouvait, laissait retomber sur les parties casuelles [1]) un poids de deux à trois cents livres, animé de toute la vitesse que donne la fureur du plaisir. On eut beaucoup de peine à la dégager de là. Quelle diable de fantaisie à un petit marteau de se placer sous une lourde enclume? Man wird Goethe die Unterdrückung dieser bösen Geschichte nicht verargen können, mufs aber ihr Fehlen in der Übersetzung doch bedauern: es ist durchaus zutreffend, was Goethe in den Anmerkungen (208_{27} ff.) sagt, dafs Diderot selbst die äufsersten Gipfel der Frechheit mit zweckmäfsigem Bewufstsein erreiche: die mitgeteilte Anekdote bezeichnet allerdings einen Höhepunkt in der Entwicklung des Dialogs sowohl wie in der Charakterschilderung Rameaus.

Obwohl eigentlich nicht hierher gehörig, sei, wie schon bemerkt, hier die Musterung der Stellen angereiht, an welchen Goethe Anstöfsiges zwar nicht streicht, aber doch vermeidet. Es finden sich solche Milderungen übrigens nur da, wo der Ton Diderots ohne Schaden etwas herabgestimmt werden konnte;

[1]) Eine höchst witzige Zweideutigkeit: Bertin war Trésorier aux parties casuelles.

wo Derbheiten des Originals als wesentliche Bestandteile des Diderotschen Textes gelten mufsten, hat Goethe sich, abgesehen von den beiden eben angeführten Stellen, nicht gescheut, seiner Übersetzerpflicht gewissenhaft nachzukommen, nur dafs er etwa unanständige Worte nicht ganz ausschreibt. Von solchen modifizierten Stellen sind mir aufgefallen: T. 22, G. 22_{13} f.: Diderot giebt ein Selbstgespräch Rameaus wieder und schildert nach jedem Satze die zugehörigen Gesten: Tu aurais — — de jolies femmes (à qui il prenait déjà la gorge[1]) —); [Du hättest] hübsche Weiber (Er umfafste sie schon —). T. 63, G. 57_{3}: se rouler sur des jolies femmes; hübsche Weiber zu besitzen. T. 67 f., G. 60_{21} f.: j'aime à voir une jolie femme, j'aime à sentir sous ma main la fermeté et la rondeur de sa gorge; ich mag auch ein zierliches Weib besitzen, sie umfassen. T. 107, G. 95_{2} f.: C'est un des valets déguisés de celui qui couche; Das ist einer von den verkleideten Bedienten ihres Liebhabers. T. 130, G. 114_{8} f.: Die italienischen Komponisten nous en ont donné rudement dans le cul; haben uns einen gewaltigen Rippenstofs gegeben. T. 155, G. 136_{23}: il coucherait avec sa mère; [er] entehrte seine Mutter. T. 164, G. 144_{11}: Si vous voulez coucher avec une jolie femme; Wollt Ihr eine hübsche Frau. T. 164, G. 144_{14} ff.: mon juif couche avec la femme du grison; Der Mittelsmann — — führt meinen Juden zur Frau. T. 177, G. 155_{11} f.: Rameaus Frau hatte des tetons, des jambes de cerf, des cuisses et des fesses à modeler; Brust, Rehfüfschen und Schenkel, und alles zum Modellieren. T. 177, G. 155_{13} f.: une croupe, ah! Dieu quelle croupe! Hüften, ach Gott was für Hüften. T. 177, G. 155_{17}: Rameau ahmt den Gang seiner Frau nach: il se démenait de la croupe; er schwänzelte.

II. Die Kunstmittel der Goetheschen Übersetzung.

So wenig bestritten werden kann, dafs die Versehen und Fehler, die Lücken und Abweichungen, die bisher gemustert worden sind, den Wert der Übersetzung nicht un-

[1]) „gorge" hier = Busen.

wesentlich beeinträchtigen, so wäre es doch ungerecht, daraufhin über Goethes Arbeit ohne weiteres den Stab zu brechen. Wer es über sich gewinnt, vorübergehend von all den Mängeln abzusehen, für den wird Goethes späterer Ausspruch, dafs er an der Abfassung seiner Übersetzung mit voller Seele beteiligt gewesen sei, bald nichts Befremdliches mehr haben. Überall, wo sein Auge ihn nicht irreführt, wo er seinen Text richtig versteht und ihn nicht etwa Anstandsrücksichten zu Modifikationen veranlassen, folgt er seinem Original mit der gröfsten Gewissenhaftigkeit und hält sich von willkürlichen Abweichungen sorgsam fern. Dabei zeigt er sich aber nicht im geringsten ängstlich oder befangen: mit spielender Leichtigkeit weifs er spezifisch Französisches ebenso geschmackvoll wie korrekt wiederzugeben, auch hat er die Neigung zum Konversationsmäfsigen, die seine Vorlage auszeichnet, wohl beobachtet und vortrefflich nachgeahmt. Nur verhältnismäfsig selten begegnet es, dafs dem Leser eine kleine Sorglosigkeit oder Ungeschicklichkeit aufstöfst, fast durchweg fliefst die lebendige Rede glatt und ohne Anstofs dahin, ein Ergebnis der Übersetzungskunst, das umso höhere Anerkennung verdient, als die Mittel, durch die es zustande kommt, meist überaus einfach sind.

Die folgende Übersicht über diese Kunstmittel erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, zieht vielmehr nur eine Anzahl der verbreitetsten und bemerkenswertesten Erscheinungen in den Kreis ihrer Betrachtung. Zunächst sollen syntaktische Eigenheiten verschiedener Art betrachtet werden (1); als besondere Gruppe erscheinen dann die zahlreichen Fälle von erweiternder und verkürzender Übersetzung (2); ein weiterer Abschnitt soll zeigen, wie Goethe sich mit dem Wort- und Phrasenschatze seiner Vorlage abfindet (3); ein letzter (4), den man als Anhang bezeichnen mag, wird die Fälle zu betrachten haben, in welchen die Übersetzungskunst ihren Pflichten nicht ganz genügend nachgekommen ist und infolgedessen Gallicismen eingetreten sind.

1.

Weiter als im Deutschen erstreckt sich im Französischen zunächst das Gebiet des Infinitivs, und so sieht sich denn

der Übersetzer häufig mehr oder minder dringend veranlafst, ihm aus dem Wege zu gehen. So wird der Infinitiv, der im Französischen nach Frageworten, namentlich nach pourquoi erscheint, fast regelmäfsig vermieden: T. 78, G. $70_{,7}$ f.: Que penser des autres? Was soll man aber von den andern denken? T. 84, G. $75_{,14}$ f.: aussi, pourquoi courir après la croix? was laufen sie aber auch nach dem Kreuz? T. 164, G. $144_{,10}$ f.: Pourquoi vous affliger ainsi? warum betrübt Ihr Euch so? u. a. m. Beibehaltung findet nur selten statt, so T. 122, G. $106_{,25}$: quel parti prendre? was zu thun? Statt des Infinitivs in imperativischer Verwendung, der sich nur an einer Stelle, dort aber mehrmals findet, führt Goethe in vortrefflicher Weise das Partizip des Praeteritums ein, allerdings ohne diese Übersetzungsweise streng durchzuführen. T. 78, G. $69_{,27}$ ff.: et pleurer de joie; dix fois la journée se courber — —, les bras étendus vers la déesse, chercher son désir dans ses yeux etc.; Dann vor Freuden geweint, zehnmal des Tages sich gebückt, — — die Arme gegen die Göttin ausgestreckt, ihre Wünsche in ihren Augen suchend etc. (der Übergang ins präsentische Partizip wohl zur Vermeidung von Eintönigkeit).

Steht der Infinitiv zum Verb im Objektsverhältnis, so tritt an seiner Stelle wohl das entsprechende abstrakte Substantiv ein. T. 7, G. $8_{,11}$ f.: C'est ainsi qu'on appelle, par mépris, jouer aux échecs et aux dames; So nennt man aus Verachtung das Schach- oder Damenspiel. T. 38, G. $35_{,4}$ f.: Le mort n'entend pas sonner les cloches; Der Tote hört kein Glockengeläut, u. a. m. In gleicher Weise tritt zum Verb statt des Infinitivs mit de, à, par das betreffende Abstraktum mit entsprechender Präposition. T. 107, G. $94_{,17}$ f.: qui craignait de s'engager; der sich vor Verbindlichkeiten fürchtete. T. 133, G. $116_{,23}$ f.: on finit par admirer; man endet mit Bewunderung. T. 150, G. $131_{,25}$ f.: je persiste à croire; bestehe ich auf meinem Glauben, u. a. m.

Den breitesten Raum unter den Vertretern des Infinitivs mit und ohne Präposition nehmen Nebensätze aller Art ein. Sie finden sich in Hülle und Fülle, auch da, wo das Deutsche ohne Bedenken den Infinitiv hätte beibehalten können. T. 8,

G. $9_{,16}$ ff.: Mais c'est qu'il faut qu'il y ait un grand nombre d'hommes qui s'y appliquent pour faire sortir l'homme de génie; Aber doch müssen sich viele auch auf diese Künste werfen, damit der Mann von Genie hervortrete. T. 8, G. $9_{,11}$ f.: Vous me plaisez toujours à revoir; Es freut mich jedesmal, wenn ich Euch wiedersehe. T. 19, G. $19_{,7}$ ff.: pardonnons au moins à la nature d'avoir été plus sage que nous; Verzeihen wir wenigstens der Natur, dafs sie weiser war als wir. T. 27, G. $25_{,23}$ f.: J'ai tout perdu pour avoir eu le sens commun une fois; Alles habe ich verloren, weil ich einmal Menschenverstand hatte. T. 51, G. $46_{,18}$ f.: qui croyaient savoir quelque chose; die sich einbildeten, sie verstünden etwas. T. 87, G. $78_{,1}$ f.: Cet imbécile parterre les claque à tout rompre; Das unfähige Parterre beklatscht sie, dafs alles brechen möchte u. s. w. Gelegentlich wohl eine hübsche Umgehung des Nebensatzes, wie T. 27, G. $26_{,18}$ f.: Pour ne vous en être pas avisé, vous voilà sur le pavé; Warum warst du nicht klüger? Nun bist du auf der Gasse.

Von einzelnen Stellen sei hervorgehoben T. 89, G. $79_{,1}$ f.: ayez la bonté d'en user avec moi plus rondement; seid so gut und geht aufrichtig mit mir zu Werke, sehr gefällig und echt konversationsmäfsig. Auffallender T. 53, G. $48_{,9}$ f., wo der Infinitiv nach après ohne Rücksicht auf die Verschiebung des Zeitverhältnisses aufgelöst wird: Je m'approchais après avoir fait à la mère un signe d'approbation; Ich nahte mich und machte der Mutter heimlich ein Zeichen des Beifalls.

Bemerkenswert ist auch, dafs bei zwei von einem Verb abhängigen Infinitiven der zweite ab und zu zum Verbum finitum erhoben wird. T. 2, G. $3_{,9}$ ff.: comme on voit — — nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane — —; quitter celle-ci pour une autre; So sieht man — — unsere jungen Liederlichen einer Courtisane auf den Fersen folgen — —; aber sogleich verlassen sie diese. T. 157, G. $138_{,9}$ f.: il semblait pétrir entre ses doigts un morceau de pâte, et sourire; er schien ein Stück Teig zwischen seinen Fingern zu kneten und lächelte. Die gleiche Erscheinung bei gehäuften Infinitiven T. 107, G. $94_{,28}$ ff., wo allerdings das regierende Verb — il fallait — die Auflösung der Infinitive besonders nahe

legte: C'était bien pis lorsqu'on jouait, et qu'il fallait aller intrépidement au milieu des huées d'un public — —, faire entendre mes claquements de mains isolés, attacher les regards sur moi, quelquefois dérober les sifflets à l'actrice et ouïr chuchoter à côté de moi etc.; Schlimmer ging's noch, wenn's zur Aufführung kam, und ich unerschrocken mitten unter dem Hohngeschrei des Publikums — — mein einzelnes Klatschen mufste vernehmen lassen. Alle Blicke fielen dann auf mich, und ich leitete manchmal das Pfeifen von der Schauspielerin ab und auf mich herunter. Da hört' ich neben mir lispeln etc. Gelegentlich aber auch umgekehrt Einführung eines zweiten Infinitivs statt des Verbum finitum, so T. 5, G. 7_{9} ff.: S'il lui prenait envie de manquer au traité, et qu'il ouvrît la bouche; Sobald er es wagte, den Traktat zu brechen und den Mund aufzuthun.

Zur Auflösung des Partizipium Praesentis bedient sich Goethe nur selten des Nebensatzes. Meist zieht er es vor, das Partizip zum Verbum finitum zu erheben und vermittelst der Kopula an den Hauptsatz anzufügen. T. 29, G. 28_{12}: Puis, se relevant brusquement, il ajouta; Dann sprang er auf und sagte. T. 166, G. 146_{8} ff.: Là, il s'arrêta, passant etc.; Da hielt er inne und ging — — über; und so noch sehr oft. Etwas stärker stechen einige Fälle hervor, in welchen die Kopula verschmäht und das zum Verb gewordene Partizip mit dem Vorangehenden nur durch eine demonstrative Partikel verbunden wird: T. 37, G. 34_{12} ff.: il recommença à se frapper le front — — ajoutant etc.; da fing er an die Stirne — — zu schlagen — —. Dabei rief er aus etc. T. 136, G. 119_{25} f.: [Rameau sang vortrefflich,] s'emparant de nos âmes; So bemächtigte er sich unsrer Seelen. Auch die Auflösung des sog. Gérondif erfolgt gelegentlich durch Erhebung des Partizips zum Verb unter Hinzutritt von „und", so T. 22, G. 22_{7} f.: il ajoutait, en se frottant les mains; rieb sich die Hände und sprach. Meist ist aber der Nebensatz das Bevorzugte oder gar Gebotene, z. B. T. 23, G. 23_{2}: en parlant ainsi; als er das sagte. T. 46, G. 42_{9} f.: En vous suppliant très humblement; Wenn man Euch ganz gehorsamst bäte. Hin und wieder auch präpositionale Umschreibungen: T. 11, G. 12_{14}: en naissant;

bei seiner Geburt; T. 127, G. $111_{,15}$: en changeant les choses à changer; mit gehöriger Veränderung.

Sehr gern umgangen wird auch der *Relativsatz*, der für das deutsche Gefühl namentlich in der Umgangssprache leicht etwas Steifes, Schwerfälliges an sich hat. Besonders gern wird *der Relativsatz*, ähnlich wie das Partizip, *zum Hauptsatz erhoben* und mit dem vorangehenden Satze entweder durch „und" verbunden oder auch ohne Bindung ihm nebengeordnet. T. 54, G. $48_{,18}$ f.: je lui prenais les mains, que je lui plaçais autrement; so nahm ich ihr die Hände und setzte sie anders. T. 119, G. $104_{,18}$ f.: Quelques mois se passèrent, pendant lesquels notre renégat redoubla d'attachement; Einige Monate vergingen, und unser Renegat verdoppelte seine Aufmerksamkeit. T. 31, G. $29_{,22}$ f.: Demandez au gros Bergier, qui baise le cul de madame de la Marck; Fragt nur den dicken Bergier, er küſst Madame de la M— den H—n. T. 35, G. $32_{,26}$ ff.: voilà le texte de mes fréquents soliloques, que vous pouvez paraphraser à votre fantaisie; dies ist der Text zu meinen öftern Selbstgesprächen. Paraphrasiert sie nach Belieben.

Wo es irgendwie angeht, wird ferner der *Relativsatz zum Attribut oder zur Apposition des Substantivs herabgedrückt*. T. 4, G. $5_{,19}$ f.: un petit grenier qu'il habite; ein kleines Dachstübchen, seine Wohnung. T. 28, G. $27_{,8}$: la faute que vous avez commise; Euer Fehler. T. 33, G. $31_{,1}$ f.: un beau monsieur — — qui a un habit galonné; ein hübscher Mann — — mit galoniertem Kleid. T. 71, G. $63_{,23}$: des vertus qui les gêneraient; unbequeme Tugenden. T. 101, G. $90_{,18}$: L'abbé, qui est bon diable; Der Abbé, ein guter Teufel. T. 132, G. $116_{,14}$ f.: l'ordre d'un tyran qui ordonne un meurtre; Befehl eines mordgebietenden Tyrannen, u. a. m.

Nicht ganz selten begegnet es allerdings auch umgekehrt, daſs *eine attributive Bestimmung durch einen Relativsatz* wiedergegeben wird. So namentlich, wenn das Attribut seinerseits noch näher bestimmt ist, z. B. T. 13, G. $13_{,25}$ f.: un être digne de notre admiration; ein Wesen, das unsere Verehrung verdient. T. 150, G. $132_{,4}$ f.: des projets d'un succès plus prompt et plus sûr: Projekte, die noch schneller

und sicherer Erfolg versprechen. Oder wenn sich sonst irgendwelche Schwierigkeit oder Ungelegenheit bietet, wie T. 76, G. $68_{,14}$ f.: un mot désolant; ein Wort, das Euch zur Verzweiflung bringt. T. 140, G. $123_{,15}$: langues à inversions; Sprachen, welche Umwendungen zulassen.

Zuweilen kommt es vor, dafs zur Vermeidung eines Abstraktums von einem Verb statt des Objektsakkusativs ein Nebensatz abhängig gemacht wird. T. 48 f., G. $44_{,12}$ f.: il me serait facile de vous prouver l'inutilité de toutes ces connaissances; leicht wäre es mir, Euch zu zeigen, wie unnütz alle diese Kenntnisse sind. T. 149, G. $131_{,3}$ ff.: pour lui faire entendre mieux encore l'importance de la pièce sacrée; ihm noch besser begreiflich zu machen, wie wichtig das heilige Stück sei. Noch häufiger tritt statt des abstrakten Substantivs mit Präposition ein entsprechender Nebensatz ein. T. 13 f., G. $14_{,14}$ ff.: Par le mépris d'une mauvaise loi, en a-t-il moins encouragé les fous au mépris des bonnes? Indem er ein schlechtes Gesetz verachtete, hat er nicht die Narren zur Verachtung der guten angeregt? T. 53, G. $48_{,14}$ ff.: Vous n'êtes pas sitôt parti, que le livre est fermé pour ne l'ouvrir qu'à votre retour; Ihr wendet kaum den Rücken, so ist auch schon das Buch zu, und nur, wenn Ihr wieder da seid, wird es aufgeschlagen, u. a. m. Vielleicht hätte sich auch die Stelle T. 71, G. $64_{,2}$ ff. mit Hilfe eines Nebensatzes auflösen lassen: [Rameau verschmäht den Besitz guter Eigenschaften,] qui ne me mèneraient à rien — —, par la satire continuelle des riches auprès desquels les gueux comme moi ont à chercher leur vie; etwa: „die mich zu nichts führten, weil sie die Reichen beständig beleidigen würden“ etc. Statt dessen Goethe etwas umständlich: die mich doch zu nichts führten — —; denn darf wohl ein Bettler wie ich, der sein Leben von reichen Leuten hat, ihnen solch einen Sittenspiegel beständig vorhalten? Es fehlte das Verb, das „satire“ vollwertig ersetzt hätte.

Statt des Substantivsatzes mit „dafs“ verwendet Goethes Übersetzung mit besonderer Vorliebe die freiere Form des Nebensatzes, welche die Wortfolge der unabhängigen Rede bewahrt. Gerade die Umgangssprache neigt zu dieser unmittelbaren, frischen Ausdrucksweise, und Goethe ist

daher vollauf im Recht, wenn er sie so häufig statt des französischen „que“ einführt. T. 7, G. 8_{27} f.: je vois que vous ne faites grâce qu'aux hommes sublimes; Ich merke, nur den vorzüglichsten Menschen lafst Ihr Gnade widerfahren. T. 25, G. 24_{10} f.: Vous savez que je suis un ignorant; Ihr wifst, ich bin unwissend. T. 63, G. 56_{17} f.: le fait est que la vie que je mènerais à leur place est exactement la leur. Soviel ist aber gewifs, das Leben, das ich an ihrer Stelle führen würde, ist ganz genau ihr Leben. T. 78, G. 69_{25} f.: qu'on vienne nous dire que l'expérience, l'étude — — y font quelque chose; und dann sage man uns, Erfahrung, Studium — — thäten etwas dabei, u. s. w. Zuweilen springt dabei, ganz dem Geiste der lebendigen Rede entsprechend, *statt des* zu erwartenden *Konjunktivs der Indikativ* ein; so T. 11, G. 12_{1} ff.: je vous montrerais que le mal est toujours venu ici-bas par quelques hommes de génie; so wollt' ich Euch zeigen, das Übel hier unten ist immer von genialischen Menschen hergekommen. T. 122, G. 107_{19}: vous croyez que c'est là tout? Ihr denkt wohl, das ist alles? Vielleicht ist in diesen Fällen der Indikativ des Urtextes nicht ohne Einflufs gewesen.

Häufig wird die Notwendigkeit, ein französisches „que“ wiederzugeben, *von vornherein umgangen*. So begegnet wohl statt des Verbums, welches das *que* nach sich zieht, ein Adverb. T. 30, G. 28_{15}: je vois que c'est le mieux; das ist wohl das Beste. T. 112, G. 98_{26}: dont je ne crois pas qu'il y eût — — un premier exemple; wovon schwerlich ein Beispiel vorhanden ist, u. a. m. Für „je veux que“ stellt sich gelegentlich „*sollen*“ ein, z. B. T. 151, G. 132_{15} f.: Je veux que mon fils soit heureux; Mein Sohn soll glücklich sein. Statt Wendungen konzessiver Art „mögen“, z. B. T. 89, G. 79_{6} f.: je consens que vous me preniez pour un vaurien; mögt Ihr mich doch für einen Taugenichts halten. Vereinzelt noch freiere Umgehungen, so T. 40, G. 37_{14}: il est sûr que ses accords résonnaient dans ses oreilles et dans les miennes; ich glaubte so gut seine Akkorde zu hören als er. T. 167, G. 147_{14} f.: Le sort a voulu que je le fusse; das Schicksal hat mich dazu gemacht. T. 176, G. 155_{2} f.: je regrette que vous ne l'ayez pas entendue; Hättet Ihr sie doch nur auch gehört! und einige ähnliche.

Gleich hier sei auch darauf verwiesen, dafs ab und zu der que-Satz unter einfachem Ausfall des regierenden Verbs selbständig gemacht wird, z. B. T. 58, G. $52_{,18}$: je vois que vous m'avez compris; Ihr habt mich verstanden. T. 91, G. $80_{,24}$: je crois qu'au fond vous avez l'âme délicate; Ihr habt im Grunde eine zarte Seele, u. a. m.

Beachtung verdient Goethes Übersetzungsverfahren in einigen Fällen, wo das Original mehrere koordinierte Nebensätze mit „que“ aufweist. So wird gelegentlich von zwei derartigen Sätzen der zweite selbständig gemacht. T. 13, G. $13_{,18}$ ff.: je crois que si le mensonge peut servir un moment, il est nécessairement nuisible à la longue; et qu'au contraire la verité sert nécessairement à la longue; ich glaube, wenn die Lüge einen Augenblick nützen kann, so schadet sie notwendig auf die Länge. Im Gegenteil nutzt die Wahrheit notwendig auf die Länge. T. 19, G. $19_{,19}$ ff.; Mais ne voyez-vous pas qu'avec un pareil raisonnement vous renversez l'ordre général, et que si tout ici-bas était excellent, il n'y aurait rien d'excellent? Seht Ihr denn aber nicht, dafs mit solchen Forderungen Ihr die Ordnung des Ganzen umwerft: denn wäre hier unten alles vortrefflich, so gäb' es nichts Vortreffliches. Im grofsen Stil findet sich diese Erscheinung T. 16, G. $16_{,16}$ ff., wo ein einziges „C'est“ eine ganze Menge von que-Sätzen nach sich zieht, Goethe es aber verschmäht, dies im Deutschen durch gehäufte Kausalsätze nachzuahmen: C'est que toutes ces belles choses-là — — ne lui ont pas rendu vingt mille francs, et que s'il eût été un bon marchand en soie — — il eût ammassé une fortune immense, et qu'en l'ammassant il n'y aurait eu sorte de plaisirs dont il n'eût pas joui; qu'il aurait donné etc. etc. Darum, weil alle die schönen Sachen — — ihm nicht zwanzigtausend Franken eingetragen haben. Wäre er ein guter Seidenhändler — — gewesen — —, da hätte er ein grofses Vermögen zusammengebracht und dabei alle Arten Vergnügen genossen. Er hätte etc. etc. Diderots Antwort auf diese Rede Rameaus, die in gleicher Weise eine Reihe von que-Sätzen auf ein „pourvu“ folgen läfst, giebt Goethe auf ähnliche Art wieder (T. 17, G. $17_{,9}$ ff.). Zu beachten ist noch T. 73, G. $65_{,22}$ ff.: tout cela empêche-t-il que son cœur ne

brûle, que des soupirs ne lui échappent, que son tempérament ne s'allume etc. etc.; Brennt ihr Herz deshalb weniger? entwischen ihr nicht Seufzer? entzündet sich nicht ihr Temperament? etc. etc. (Der erste Satz zu beurteilen wie die übrigen oben angeführten, in denen statt des Verbs mit folgendem „que" Adverb eintritt.)

Ebenso wie dem que geht Goethe auch dem si oder quand seiner Vorlage gern aus dem Wege: der Bedingungssatz nimmt statt dessen auffallend oft die freiere, der Form des Fragesatzes entsprechende Gestalt an, eine recht lebensvolle und frische Redeweise, wie wiederum gerade die Umgangssprache sie liebt. T. 5, G. $6_{,16}$ f.: S'il en paraît un dans une compagnie; Kommt ein solcher in eine Gesellschaft. T. 22, G. $21_{,25}$: si tu avais fait ces deux morceaux-là; hättest du die beiden Stücke gemacht. T. 31, G. $29_{,27}$: Si l'expédient ne vous convient pas; Behagt Euch das Mittel nicht; und so noch oft. Auch statt des si in indirekter Frage (ob) begegnet die Form der direkten, z. B. T. 104, G. $92_{,18}$ f.: Je ne sais s'il était dans un de ces jours d'humeur; Ich weiſs nicht, war er gerade diesen Tag von solcher Laune. Nur einmal tritt in höchst lebendiger und wirksamer Weise für den Bedingungssatz der Imperativ ein: T. 19, G. $19_{,9}$ ff.: Si vous jetez de l'eau froide sur la tête de Greuze, vous éteindrez son talent avec sa vanité; Gieſst auf Greuzens Kopf kaltes Wasser, vielleicht löscht Ihr sein Talent mit seiner Eitelkeit zugleich aus.

Das französische c'est que wird, soweit es nicht überhaupt unübersetzt bleibt, meist durch entsprechende Partikeln wiedergegeben. T. 67, G. $60_{,16}$ f.: c'est qu'ils ne connaissent du bonheur que le parti etc.; eben weil sie vom Glück nur den Teil kennen etc. T. 77, G. $68_{,27}$ f.: C'est que cela décide; Und so entscheidet unser Mann. Daneben aber auch freiere Umgehungen, so T. 9, G. $10_{,19}$ ff.: C'est que l'humeur qui fait sécher mon cher oncle engraisse apparemment son cher neveu; Wiſst Ihr, daſs böse Laune, die meinen Onkel auszehrt, wahrscheinlich seinen Neffen fett macht? Noch hübscher T. 145, G. $127_{,10}$ f.: c'est qu'il y avait quelquechose de race; sollte nicht auch etwas in der Familie liegen? Etwas umständlich

T. 31, G. $29_{,20}$ ff.: c'est qu'il y a baiser le cul au simple et au figuré; Es ist ein Unterschied zwischen H—n küssen. Es giebt ein eigentliches und ein figürliches.

Wo c'est qui, c'est que zur Hervorhebung zwischengestellter Worte dienen, erzielt die Übersetzung häufig eine gleiche Wirkung durch die bloſse Wortstellung. T. 1, G. $3_{,8}$ f.: C'est moi qu'on voit toujours seul; Mich sieht man immer allein. T. 27, G. $26_{,12}$ f.: c'est votre langue maudite qu'il fallait mordre auparavant; In die verfluchte Zunge hättest du vorher beiſsen sollen. T. 45, G. $41_{,18}$ f.: c'est le maître qu'il faut être; Herr muſs man sein. T. 94, G. $83_{,22}$: c'est de l'esprit que vous dites; Geist sagt Ihr, u. a. m. In Fällen, wo dieses Mittel nicht ganz deutlich genug wirkt, findet sich zuweilen noch ein Adverb ein, so T. 49, G. $45_{,7}$ f.: C'est le milieu et la fin qui éclaircissent les ténèbres; Erst Mittel und Ende klären die Finsternisse auf. T. 93, G. $82_{,18}$ f.: c'est alors qu'il se fait un beau bruit; dann giebt es erst einen schönen Lärm. T. 158, G. $139_{,14}$ f.: C'est ce que j'ai tenté; Das habe ich eben versucht. Den gleichen Zweck verfolgt die hübsche Verschiebung T. 61, G. $55_{,7}$: C'est alors que je me rappellerais; Erinnern würde ich mich.

Für voilà ce que genügt vorangestelltes und betontes das, dergleichen, z. B. T. 55, G. $49_{,17}$ f.: et voilà ce qu'on appelait alors une leçon d'accompagnement; Und das hieſs man damals eine Lektion in der Begleitung. Für le voilà qui erscheint gewöhnlich nur das Personalpronomen, z. B. T. 134, G. $117_{,26}$: Et puis le voilà qui se met à se promener etc.; Und dann spaziert er auf und ab.

Des Kunstmittels, ein hervorzuhebendes Wort an die Spitze des Satzes zu stellen, bedient sich aber Goethe nicht nur da, wo seine Vorlage ihm unmittelbaren Anlaſs dazu giebt, sondern in einer groſsen Anzahl von Fällen auch aus freien Stücken, um den Sinn schärfer und klarer hervortreten zu lassen. Die betreffenden Stellen gehören zu den glücklichsten und wirksamsten der Übersetzung, denn gerade die alltägliche und ganz besonders die lebhafte Rede liebt diese Ausdrucksweise. T. 9, G. $10_{,8}$ f.: Je suis effronté comme l'un, et je fréquente volontiers chez les autres; Unverschämt

bin ich wie der eine, und die andern besuch' ich gern. T. 10, G. $11_{,16}$: Il faut des hommes; mais pour des hommes de génie, point; Menschen mufs es geben, Menschen von Genie nicht. T. 18, G. $18_{,8}$: il inspirera l'humanité; Menschlichkeit wird er einflöfsen. T. 18, G. $18_{,14}$ f.: Il eût été mieux sans doute; Besser wär' es freilich gewesen. T. 21, G. $20_{,27}$: Je suis envieux; Neidisch bin ich. T. 61, G. $55_{,5}$: Je ferais comme tous les gueux revêtus; Machen wollt' ich's, wie alle glücklichen Bettler; und viele andere Beispiele mehr.

Statt eines persönlichen oder demonstrativen Pronomens seiner Vorlage setzt Goethe öfters eine — wirkliche oder ideelle — Wiederholung des Substantivs ein, bald um eine flottere, bald um eine klarere Übersetzung zu erzielen. T. 11, G. $11_{,20}$ f.: Il s'établit partie de ce qu'ils [die Genies] ont imaginé; Da macht sich's denn zum Teil, wie sich's die Herren eingebildet haben. T. 53, G. $48_{,7}$ f.: Elle [die Klavierschülerin] se mettait au clavecin; Nun setzte sich das schöne Kind an's Klavier. T. 99, G. $87_{,27}$ f.: Il n'y a point de meilleur rôle auprès des grands que celui de fou; Es giebt keine bessere Rolle bei den Grofsen als die Rolle des Narren, u. a. m. Hie und da verbunden mit kleinen Verschiebungen, z. B. T. 86, G. $76_{,23}$ ff.: A votre place, je jetterais ces choses-là sur le papier. Ce serait dommage qu'elles se perdissent; An Eurer Stelle würf' ich das alles auf's Papier. Schade für die schönen Sachen, wenn sie verloren gehen sollten. Substantivsatz als Ersatz, oder wenn man lieber will, als Ergänzung des neutralen Pronomens nur einmal, T. 73, G. $65_{,10}$ ff.: Tout étonné de se trouver un lâche, il vous demandera qui est-ce qui vous l'a appris, d'où vous le savez; Ganz erstaunt sich so feig zu finden, wird er Euch fragen, wer's Euch gesteckt hat, woher Ihr es wissen könnt, dafs er eine Memme sei.

Ähnliches wie von den Pronomina gilt von en und y. T. 12, G. $12_{,19}$ f.: ces personnages-là, si ennemis du génie, prétendent tous en avoir; diese Personen, die vom Genie so übel sprechen, behaupten alle Genie zu haben. T. 8, G. $9_{,6}$ f. [Die Rede ist vom Bretspiel und Ähnlichem:] Mais c'est qu'il faut qu'il y ait un grand nombre d'hommes qui s'y appliquent; Aber doch müssen sich viele auch auf diese Künste legen, u. a. m.

Das *vous* der Anrede giebt Goethe durchweg mit *Ihr* wieder. Obwohl Schiller nichts dagegen einzuwenden fand, wird man sich damit kaum unbedingt einverstanden erklären können; zu dem Gesprächston, den Goethes Übersetzung sonst so glücklich wahrt, hätte das *Sie* doch wohl besser gepafst. Verstöfse gegen die Regel begegnen selten und nur bei Dialog im Dialog: (T. 52), G. $47_{,14}$ f.: Frisch, Mademoiselle, Ihr Notenbuch! (T. 77), G. $68_{,26}$: Ja, Mademoiselle, Sie haben Recht. In der Selbstanrede tritt *Du* ein: (T. 27 f.), G. $26_{,2}$ ff.: Rameau, Rameau! Hatte man dich deshalb aufgenommen? Das wird dich lehren etc. Auch bei grober Anrede erscheint Du: (T. 27, G. $26_{,8}$ f.) Fort, Schuft, lafs dich nicht wieder sehen! Geduzt wird im Gegensatz zum Original ferner auch das Kammermädchen (T. 73 f.), G. $66_{,1}$ f.: O! gute Justine, lege dich wieder zu Bette etc.

2.

a) Durch nichts anderes hat Goethe seiner Übersetzung ein so bestimmtes und eigenartiges Gepräge gegeben, als durch die *Einfügung einer Unmenge von Partikelchen*, mit denen sein Text geradezu übersät ist; wollte man sie zählen, man würde wohl in die Hunderte kommen. Bald treten sie ein, um einen Satz mit dem voraufgehenden enger zu binden, bald soll der konzessive oder adversative Sinn klarer hervorgehoben werden, jetzt wird ein verstärkendes, dann wieder ein abschwächendes Adverb beigefügt, hier eine zur Not entbehrliche Zeit-, dort eine Ortsbestimmung eingeschoben u. s. w. Aber alle diese Arten sind aufs engste untereinander verwandt, alle verfolgen den gemeinsamen Zweck, den Text feiner zu nüancieren, ihm frischeres Leben einzuhauchen. Niemals waltet dabei jedoch irgend welche Willkür: wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, wird diese Zusätzchen eines nach dem anderen bei Diderot wiederfinden; Goethe hat nur mit scharfem Auge das Versteckte entdeckt und es mit sicherer Hand ans Licht gezogen. So dienen diese kleinen Ergänzungen seiner Übersetzung zur besonderen Zier. Die folgenden Beispiele sind lediglich den ersten 25 Seiten der Übersetzung entnommen, ohne jedoch das dort vorliegende Material ganz zu erschöpfen.

T. 2, G. 4$_{,2}$ ff.: si l'on peut être homme d'esprit et grand joueur d'échecs; kann man schon ein geistreicher Mann und ein groſser Schachspieler zugleich sein. T. 2, G. 4$_{,9}$ ff.: un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n'en a pas laissé manquer; eine der wunderlichsten Personnagen, die nur jemals dieses Land hervorbrachte, wo es doch Gott an dergleichen nicht fehlen lieſs. T. 3, G. 4$_{,25}$: Rien ne dissemble plus de lui que lui-même; Und nichts gleicht ihm weniger als er selbst. T. 4, G. 5$_{,14}$: Il vit au jour la journée; So lebt er von Tag zu Tag. T. 4, G. 5$_{,25}$ ff.: Quand il n'a pas six sous dans sa poche, ce que lui arrive quelquefois; Hat er denn auch die sechs Sous — — nicht in der Tasche, das ihm wohl manchmal begegnet. T. 5, G. 7$_{,11}$ f.: au premier mot; sogleich beim ersten Wort. T. 8, G. 9$_{,21}$: Vous avez mal fait; Daran habt Ihr übel gethan. T. 10, G. 11$_{,2}$ f.: [Thut er Gutes] c'est sans s'en douter; so weiſs er gewiſs nichts davon. T. 10, G. 11$_{,6}$ f.: [Rameaus des Onkels Frau und Tochter mögen seinetwegen sterben,] pourvu que les cloches — — qui sonnent pour elles continuent de résonner la douzième et la dix-septième; nur daſs ja die Glocken — — hübsch die Duodecime und Septdecime nachklingen. T. 10, G. 11$_{,14}$ f.: Il faut leur ressembler, mais ne pas désirer que la graine en soit commune; Man sollte ihnen durchaus gleichen, aber nur nicht wünschen, daſs der Same zu gemein würde. T. 11, G. 11$_{,22}$ f.: [Von der Weisheit der Weltverbesserer ist nichts zu halten,] La sagesse du moine de Rabelais est la vraie sagesse; Nein! die Weisheit des Mönchs im Rabelais, das ist die wahre Weisheit. T. 11, G. 11$_{,28}$: [Die Welt mag gehen wie sie will,] Il va bien; Sie geht ja gut. T. 11, G. 12$_{,10}$ f.: [Nichts nützlicher als die Lüge,] rien de plus nuisible que la vérité; nichts aber schädlicher als die Wahrheit. T. 14, G. 15$_{,6}$ f.: je ne prendrai point votre oncle pour exemple; Nun, ich will nicht Euern Onkel zum Beispiel nehmen. T. 18, G. 18$_{,25}$ ff.; Il serait à souhaiter que Voltaire eût encore la douceur de Duclos; Freilich könnte man wünschen, auch Voltaire wäre so sanft wie Duclos. T. 20, G. 19$_{,27}$ ff.: Le meilleur ordre des choses est celui où j'en devais être; Die beste Ordnung der Dinge ist immer die, worein ich auch gehöre. T. 25, G. 24$_{,26}$: Cela

est singulier; Das ist doch wunderbar. T. 26, G. $25_{,7}$: Mes gens étaient plus équitables; Meine Leute waren viel billiger.

Schärfer als die angeführten heben sich für mein Gefühl zuweilen Fälle ab, in denen zum Verbum ein Adverb adjektivischen Ursprungs tritt, das, minder indifferent wie andere, den Sinn auch in etwas stärkerem Maſse modifiziert. So T. 24, G. $23_{,12}$ ff.: que — — je suis ratatiné sous ma couverture; wenn ich — — unter meiner Decke kümmerlich zusammengeschroben bin. T. 53, G. $48_{,9}$ f.: après avoir fait à la mère un signe d'approbation; und machte der Mutter heimlich ein Zeichen des Beifalls, u. a. m. Das Gleiche gilt öfters von Hinzufügungen eines Substantivs mit Präposition zum Verb, so T. 67 f., G. $60_{,21}$ ff.: j'aime à voir une jolie femme — — et à expirer entre ses bras; ich mag auch ein zierliches Weib besitzen — — und an ihrem Busen vor Freude vergehn. Noch auffallender T. 69, G. $61_{,20}$ f.: traité durement par ses parents; in seiner Jugend hart von den Eltern gehalten.

Daſs aus dem Zusammenhange zum Verb ein Objekt ergänzt wird, kommt nur selten vor, z. B. T. 59, G. $53_{,5}$: je fais croire; ich mache die Leute glauben. T. 165, G. $145_{,18}$ f.: où j'aurais crié à tue-tête; Dabei hätt' ich mit lauter Stimme meine Geschichte erzählt.

Häufiger begegnet es, daſs statt eines einfachen Substantivs der Vorlage ein Substantiv mit leicht erläuterndem, aus dem Zusammenhang ergänztem Attribut erscheint. Meist handelt es sich um Beifügung von Adjektiven. T. 16, G. $16_{,26}$ f.: l'éternelle cohabitation avec sa femme; eine ewige langweilige Beiwohnung bei seiner Ehefrau. T. 17, G. $17_{,16}$ ff.: [ein Dienstwilliger,] qui soulage, par la variété, les maris du dégoût d'une cohabitation habituelle avec leurs femmes; der, durch eine saubere Mannigfaltigkeit etc. T. 32, G. $30_{,28}$ f.: à la fille d'un de nos bourgeois; einem hübschen Bürgermädchen. T. 53, G. $48_{,8}$ f.: [Sie setzte sich an's Klavier,] elle y faisait du bruit tout seule; nun machte sie erst allein gewaltigen Lärm darauf u. a. m. Auffallend T. 118, G. $104_{,6}$: Chez un juif; Bei einem heimlichen Juden, wo erst das Folgende den Zusatz rechtfertigt. Attributive Zufügungen anderer Art nur selten, so T. 4, G. $5_{,25}$ f.: Quand il n'a pas

six sous dans sa poche; Hat er denn auch die sechs Sous zum Schlafgeld nicht in der Tasche.

Statt des einfachen Verbs findet sich ab und zu eine erweiternde Umschreibung, besonders gern mit Hilfe von können, das der Behauptung etwas von ihrer Bestimmtheit nimmt. Das Mittel wird durchweg recht glücklich verwendet, so T. 4, G. $6_{,9}$: Je n'estime pas ces originaux-là; Dergleichen Originale kann ich nicht schätzen. T. 50, G. $45_{,19}$: Qui diable sait cela? Wer Teufel kann das wissen? Ähnlich wird gelegentlich suchen verwendet, so T. 17, G. $17_{,16}$ ff: qui soulage — — les maris — — d'une cohabitation habituelle; Der — — den Ehemann von — — einer einförmigen Beiwohnung zu retten sucht. Auch wissen, z. B. T. 42, G. $39_{,1}$ f.: Nous nous en tirons; Wir wissen uns auch herauszuziehen. Mehr erläuternde Erweiterung liegt vor T. 40, G. $37_{,5}$ f.: Puis, remettant son instrument sous son bras gauche etc.; Dann schien er sein Instrument — — unter den linken Arm zu nehmen (in Wahrheit hatte er gar keins).

Zum Zwecke besserer Übersichtlichkeit oder gröſserer Deutlichkeit wird zuweilen vor dem Relativsatz das Substantiv wieder in Erinnerung gebracht, auf welches das Relativpronomen verweist. T. 6, G. $7_{,16}$ ff.: C'est le neveu de ce musicien célèbre qui nous a délivrés du plain-chant de Lulli — —, qui a tant écrit de visions inintelligibles — — et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie — — qui etc.; Es ist der Vetter des berühmten Tonkünstlers, der uns von Lullis Kirchengesang gerettet hat. — — Ein Vetter des Mannes, der so viele unverständliche Visionen schrieb — —, in dessen Opern man Harmonie findet — —; des Mannes der etc. T. 30, G. $28_{,18}$ ff.: une misérable petite histrionne que les sifflets du parterre ne cessent de poursuivre; eine kleine elende Komödiantin — —, eine Kreatur, die dem Pfeifen des Parterres nicht ausweichen kann. T. 75 f., G. $67_{,19}$ ff.: Imaginez un mélancolique et maussade personnage — — qui se déplait à luimême; Denkt Euch eine melancholische verdrieſsliche Figur — —, einen Mann, der sich selbst miſsfällt; und noch ein paar Fälle mehr.

Sonst begegnet derartige Wiederaufnahme nur ver-

einzelt, so T. 101, G. $90_{,6}$ ff.: jusqu'à ce que de la place que j'ai occupée une fois avant vous — — vous deveniez stationnaire auprès de moi; bis Ihr von dem Platz, den ich auch einmal eingenommen — —, bis Ihr endlich stationär werdet. T. 127, G. $111_{,10}$ ff.: Le chant est une imitation par les sons d'une échelle inventée par l'art — —, des bruits physiques; Der Gesang ist eine Nachahmung durch Töne einer, durch Kunst erfundenen — — Tonleiter, eine Nachahmung physischer Laute.

Öfter kommt es auch vor, dafs Goethe ein Wort seiner Vorlage durch zwei entsprechende wiedergiebt. Zunächst zum Zweck stärkerer Hervorhebung, so T. 28, G. $27_{,3}$ f.: La faute que vous avez commise est-elle si impardonnable? Ist denn Euer Fehler so grofs, so unverzeihlich? T. 72, G. $64_{,10}$ f.: pourquoi voyons-nous si fréquemment les dévots si durs; warum sind die Frommen, die Andächtigen so hart? T. 76, G. $68_{,3}$ f.: J'ai beau me tourmenter; Und doch mufs ich mich plagen und quälen, u. a. m. Andere Doppelübersetzungen haben mehr in stilistischen Rücksichten ihren Grund. So zeigt sich wohl ein Substantiv im Deutschen nicht gleich geneigt, mehrere Attribute zu sich zu nehmen, wie im Französischen: T. 90, G. $80_{,16}$ f.: l'air si pénétré, si vrai; so durchdrungene Mienen, ein so wahrhaftes Aussehn. T. 138 f., G. $122_{,3}$: ses entrées de soldats, de prêtres, de sacrificateurs; seine kriegerischen Märsche, seine Priester- und Opferzüge. Ähnliches beim Verb mit mehreren Objekten, so T. 146, G. $128_{,9}$ f.: parce qu'elle marque la médiocrité et le dernier degré du mépris; denn er bezeichnet die Mittelmäfsigkeit und drückt die höchste Stufe der Verachtung aus. Mehr dem Zweck der Übersichtlichkeit dienend T. 80, G. $71_{,28}$ f.: j'ai des petits tons que j'accompagne d'un sourire, une variété infinie de mines approbatives; Ich habe kleine Töne, die ich mit einem Lächeln begleite, eine unendliche Menge von Beifallsmienen besitze ich, und ähnliche Stellen.

Schliefslich verdient noch ein alleinstehender kleiner Zusatz verdeutlichender Art Beachtung. T. 43, G. $39_{,21}$ ff.: Rameau hat Diderots frühere dürftige Existenz mit seiner jetzigen verglichen und fragt nun: Mais vous n'iriez plus au Luxembourg, en été . . . Vous vous en souvenez? . . . Diderot

fällt ihm ins Wort: Laissons cela: oui, je m'en souviens; aber Rameau fährt unbeirrt fort: En redingote de peluche grise; Dafür Goethe: Er: Aber doch würdet Ihr im Sommer nicht mehr ins Luxemburg gehen — Erinnert Ihr Euch? im — Ich: Lafst das gut sein. Ja! ich erinnere mich. Er: Im Überrock von grauem Plüsch. Warum das „im“ zugesetzt wurde, ist leicht zu erkennen: bei der französischen Wortfolge konnte Diderot schon aus den Worten „en été“ entnehmen, dafs Rameau ihn an die lächerliche Erscheinung erinnern wollte, die er damals an heifsen Tagen in seinem Winterüberzieher gemacht; im Deutschen war das nicht zu erkennen, es mufste etwas andres gegeben werden, aus dem Diderot ersehen konnte, wohinaus Rameau wollte; das ist durch den Zusatz „im“ vortrefflich geschehen.[1])

b) Etwas Befremdliches hat es auf den ersten Anblick, dafs Goethe eben diejenigen Redeteilchen, für deren Hinzufügung er eine so besondere Vorliebe zeigt, an andern Stellen nicht selten unterdrückt. Es liegt dies aber in ihrem aufserordentlich geringen Gewicht wohl begründet: so wenig sie als Zusätze den Satz belasten, ebensowenig nimmt ihm ihr Fortfall etwas von seiner Schwere. Auch hier Beispiele verschiedenster Art. T. 11, G. 12_{11} f.: Je ne me rappelle pas bien ses preuves; Ich besinne mich nicht mehr auf seine Beweise (gegen das farblose Adverb „bien“ herrscht überhaupt eine ausgesprochene Abneigung). T. 37, G. 34_{16}: c'est toujours autant d'amassé; das ist so viel gewonnen. T. 85, G. 76_{1} f.: quoiqu'elle puisse peut-être m'être contestée; ob sie mir gleich — — könnte streitig gemacht werden. T. 94, G. 83_{26}: Alors le patron fait sigue; Der Patron macht ein Zeichen. T. 99, G. 88_{5} f.: celui donc qui a un fou n'est pas sage; Wer einen Narren hat, ist nicht weise. T. 107, G. 95_{12}: A la fin cependant j'étais connu; Am Ende lernte man mich kennen. T. 178, G. 156_{20} (Seht nach, wieviel Uhr es ist) car il faut que j'aille à l'Opéra; Ich mufs in die Oper, und manche andere mehr.

[1]) Kurz erwähnt sei noch, dafs G. 128_{12} f. die Worte: „Käme ich nun meinem Sohn durch Erziehung die Quere“ Zusatz Goethes sind, um den Zusammenhang zu verdeutlichen.

Dafs ein Substantiv sein Attribut, besonders ein adjektivisches, verliert, ist nicht gerade selten. Meist geht dabei nur Unwesentliches verloren, nur wo mit der Streichung des Attributs der ironische Sinn verschwindet, wäre vielleicht hie und da engerer Anschlufs ans Original erwünscht. T. 9, G. 10,$_{19}$ f.: l'humeur qui fait sécher mon cher oncle; böse Laune, die meinen Onkel ausdorrt. T. 20, G. 20,$_{17}$: comme beaucoup d'honnêtes gens l'imaginent; wie viele Leute sich einbilden. T. 163, G. 143,$_{11}$ f.: quelques gouttes d'eau glacée; einige Tropfen Wasser, u. a. m. Wo andere als adjektivische Attribute getilgt werden, handelt es sich stets nur um Überflüssiges, so T. 73, G. 65,$_{7}$: une croquignole sur le bout du nez, einen Nasenstüber; T. 113, G. 99,$_{27}$: dans le silence de la retraite, im stillen.

Ebenso wie Attribute des Substantivs fallen zuweilen auch entbehrliche kleine Relativsätze ohne irgendwelchen Ersatz aus. T. 36, G. 33,$_{5}$ f.: la scène du proxenète et de la jeune fille qu'il séduisait; die Scene des Verführers und des jungen Mädchens. T. 85, G. 75,$_{23}$ ff.: Mais avec — — cette facilité de génie que vous possédez, est-ce que vous n'avez rien inventé? Aber — — mit dieser Gewandtheit des Genies habt Ihr denn nichts erfunden? T. 89, G. 79,$_{20}$ f.: [So grobe Schmeicheleien man auch sagen mag,] ceux à qui elles s'adressent sont plutôt accoutumés à les entendre que nous à les hasarder; jene sind mehr gewohnt, dergleichen zu hören, als wir es zu sagen, u. a. m.

Eine Art Zusammenziehung kann öfters da eintreten, wo bei Diderot ein Substantiv mit abhängigem Genetiv steht: das regierende Wort verschwindet und das bisher im Genetiv stehende, das ohnehin Hauptträger des Sinnes ist, übernimmt seine Funktion. T. 6, G. 8,$_{9}$ f: et que faites-vous ici parmi ce tas de fainéants? Was macht Ihr denn hier unter den Taugenichtsen? T. 42, G. 38,$_{28}$: essuyant les gouttes de sueur; und trocknete den Schweifs. T. 90, G. 80,$_{9}$ ff.: la supériorité des talents de la Dangeville et de la Clairon est décidée; die Talente der Dangeville und der Clairon sind entschieden. T. 162, G. 142,$_{26}$: frappées des rayons du soleil; von der Sonne beschienen, u. a. m. Ein umgekehrter Fall

ituer; wir erleichterten
attens.

Verkürzung bei
s Verb verschwindet,
.[1]) So bei aller mit
ous allez vous fatiguer;
. T. 34, G. $31_{,22}$ f.: qui
die manchmal — — Hand-
hl hier das Adverb „soeben"
$_{,5}$ f.: Mlle Arnould vient de
iselle Arnould hat ihren kleinen
iger ist, dafs bei se mettre à
ht zum Ausdruck kommt: T. 77,
ontrefaire son homme; Nun machte
101, G. $90_{,18}$ f.: L'abbé — — se mit
lachte dazu, u. s. w. Dazu noch Fälle
me hâte d'ôter mon manchon; [ich]
g. T. 69, G. $61_{,28}$ f.: je sens — — mon
ir — — bewegt sich das Herz. T. 112,
vise — — de passer la main; [Wenn] er
hineinsteckt, u. a. m.

ische en bleibt in Goethes Übersetzung häufig
tigt, wenn die Beziehung, die es zum Ausdruck
s deutsche Gefühl aus dem blofsen Zusammen-
, z. B. T. 10, G. $11_{,18}$: [Man sollte grofsen Männern
ber nicht wünschen] que la graine en soit commune;
Same zu gemein würde. T. 49, G. $45_{,4}$ f.: [Man mufs
Kunst wohl bewandert sein] pour en bien posséder
ents; um die Anfangsgründe wohl zu besitzen, u. a. m.
ganz so häufig ist die gleiche Erscheinung bei y,
T. 39, G. $36_{,1}$ f.: il a bien fallu que les bougres s'y accoutu-
assent; haben die Schufte sich doch gewöhnen müssen. T. 42,
$38_{,18}$ f.: on y distinguait la tendresse, la colère; man unter-
hied den Zorn, die Zärtlichkeit; dazu noch einige andere Fälle.
weilen hat auch der Dativ des Personalpronomens ein

[1]) Über die gleiche Erscheinung vor dem que-Satz s. oben S. 160.

[2]) Hier bildet allerdings der Übergang ins Perfekt einen gewissen
satz.

so schwaches Gewicht, dafs er ohne Schaden fortfallen kann, so T. 29, G. $27_{,27}$: je lui dirais; sagte ich. T. 61, G. $55_{,15}$ f.: qu'on me déchire les honnêtes gens; man zerreifse die rechtlichen Leute, u. s. w.

Wiederholungen von Worten und Wendungen vermeidet Goethe gerne, teils, weil die deutsche Sprache ihrer nicht im gleichen Mafse bedarf wie die französische, teils, weil sie leicht etwas Steifes an sich haben. Die verschiedenen Fälle mögen hier im Zusammenhang betrachtet werden, obwohl neben Auslassungen und Verkürzungen auch blofse Umgehungen der Wiederholung zu berücksichtigen sind. Sehr häufig wird zunächst die Wiederholung da unterdrückt, wo das Bleibende ohne weiteres die Funktion des Ausgefallenen übernimmt, z. B. T. 38, G. $35_{,8}$ f.: Pourrir sous du marbre ou pourrir sous de la terre; Unter dem Marmor faulen oder unter der Erde. T. 145, G. $127_{,11}$ f.: Le sang de mon père et le sang de mon oncle; das Blut meines Vaters und meines Onkels; T. 19, G. $19_{,16}$ f.: pourquoi ne les a-t-elle pas faits aussi bons qu'elle les a faits grands? warum machte sie diese Männer nicht ebenso gut als grofs? und viele andere Beispiele. Auffälliger wird diese Erscheinung, wo nicht wirkliche, sondern blofs ideelle Wiederholung des Originals vermieden wird. T. 59, G. $53_{,2}$ f.: D'adresses viles, d'indignes petites ruses; unwürdige, niederträchtige kleine Kunstgriffe. T. 55, G. $49_{,27}$ ff.: Dans une heure d'ici, il faut que je sois là — —; je suis attendu à dîner chez une belle marquise; In einer Stunde mufs ich da und dort sein — — Mittags bei einer schönen Marquise. T. 100, G. $89_{,12}$ ff.: Il parut sur notre horizon hier pour la première fois, il arriva à l'heure — — du dîner; Gestern erschien er zum erstenmal an unserem Horizont — — zur Stunde des Mittagessens. Kühner noch T. 177, G. $155_{,15}$ f.: Puis le voilà qui se met à contrefaire la démarche de sa femme. Il allait à petits pas; Und nun machte er den Gang seiner Frau nach, kleine Schritte.

Unter den Fällen, in welchen für die unterdrückte Wiederholung Ersatz eintreten mufs, stechen vor allem einige hervor, in welchen es gelingt, statt mit einem deutschen Nebensatze mit einem blofsen Adverb auszukommen. T. 8,

G. $9_{,16}$ ff.: Et puis j'ai eu faim, et j'ai mangé — —: après avoir mangé, j'ai eu soif; Dann hab' ich Hunger gehabt und gegessen — —. Ferner hatt' ich Durst. T. 8, G. $9_{,19}$ f.: Cependant la barbe me venait, et quand elle a été venue, je l'ai fait raser; indessen ist mir der Bart gewachsen, und da hab' ich mich rasieren lassen. Meist ist jedoch der eintretende Ersatz nicht mit Verkürzung verbunden. T. 6, G. $7_{,15}$ f.: Vous étiez curieux de savoir le nom de l'homme, et vous le savez; Ihr wart neugierig den Namen des Mannes zu wissen, da habt ihr ihn. T. 59, G. $53_{,17}$ ff.: Et le voliez-vous sans remords? Oh, sans remords! Und Ihr stahlt es ohne Gewissensbisse? Was das betrifft —. T. 90, G. $80_{,6}$ ff.: — pour lui en imposer. Mais comment s'en laisse-t-on si grossièrement imposer? — damit wir ihn zum besten haben sollen. Wie dürft Ihr es aber so grob machen? T. 91, G. $81_{,1}$ ff.: Jamais faux, pour peu que j'aie d'intérêt d'être vrai; jamais vrai, pour peu que j'aie d'intérêt d'être faux; niemals falsch, wenn es mein Vorteil ist, wahr zu sein, niemals wahr, wenn ich es einigermaſsen nützlich finde, falsch zu sein, u. s. w.

Bemerkenswert ist ferner die Stelle T. 13 f., G. $14_{,11}$ ff., wo Goethe sich scheut, ein rhetorisches Kunststück Diderots nachzuahmen, der nicht weniger als fünf Fragen hintereinander mit der gleichen Wendung eröffnet oder wenigstens ausstattet; schon bei der dritten läſst Goethe die Wiederholung fallen: En a-t-il été moins condamné? En a-t-il été moins mis à mort? En a-t-il moins été un citoyen turbulent etc.; Ist er deswegen weniger verdammt worden? Ist sein Todesurteil weniger vollzogen? War er nicht immer ein unruhiger Bürger etc.

Erwähnt seien endlich noch zwei eigenartige Fälle von zusammenziehender Übersetzung. T. 23, G. $22_{,28}$ f.: sa poitrine — — s'élèverait, s'abaisserait avec aisance; er holte mit Bequemlichkeit Atem. T. 39, G. $36_{,10}$: il remonte ou baisse la corde; [er] stimmt die Saite. Von vereinzelten Verkürzungen fällt besonders auf T. 47, G. $43_{,2}$: Diderot hat erklärt, er werde seine Tochter zur Vernunft zu erziehen suchen, worauf Rameau: Eh! laissez-la déraisonner tant qu'elle voudra; wofür bei Goethe: Mit Eurer Vernunft!

Den Grund dafür vermag ich nicht anzugeben; sonst liegt solche Freiheit nicht in Goethes Art.

3.

In der *Wiedergabe des einzelnen Wortes* zeigt sich Goethe durchweg sehr gewissenhaft. Eigentliche Abweichungen vom Original sind sehr selten und stets ohne Belang: so ist es gleichgiltig, ob Sokrates durch den „magistrat" oder durch ein „Gericht" zum Tode verurteilt wird (T. 13, G. $14_{,7}$), ob vom Sprachgewirr der „habitants" oder der „Erbauer" des babylonischen Turms die Rede ist (T. 95, G. $84_{,13}$), ob Bourets Weisheit als *ungeschrieben* oder als *ungedruckt* ausgegeben wird (T. 86, G. $77_{,8}$ f.), u. s. w. Etwas bemerkenswerter sind die zahlreichen Fälle, in denen einzelne, oft nicht ganz leicht zu übersetzende Worte weniger abweichend als vielmehr besonders gewandt und geschmackvoll wiedergegeben werden. Aus der Fülle des Materials seien, ohne allzu sorgsame Auswahl, einige Beispiele hervorgehoben: Rameau ist eine Mischung *de hauteur et de bassesse*, von *Hochsinn und Niederträchtigkeit* (T. 3, G. $4_{,12}$); *humeur* heifst *böse Laune* (T. 6, G. $8_{,3}$), *fadaises* sind *Possen* (T. 7, G. $9_{,8}$); *inspirés Schwärmer* (T. 16, G. $16_{,9}$), der *bouffon* ein *Lustigmacher* oder *Schalksnarr* (T. 16, 26; G. $16_{,24}$, $25_{,13}$), *fades complaisants süfsliche Jaherren* (T. 17, G. $17_{,13}$), *un bon équipage Kutsch' und Pferde* (T. 22, G. $22_{,12}$), die *intrigue* ein *Liebeshandel* (T. 32, G. $30_{,21}$), ein *colporteur* ein *Klätscher* (T. 53, G. $48_{,2}$); *entortillage* heifst *Redegeflechte* (T. 57, G. $51_{,25}$), *étrange vision wunderliche Grille* (T. 63, G. $56_{,20}$), *pétaudière konfuser Zustand* (T. 75, G. $67_{,18}$) *niais Pinselgesicht* (T. 95, G. $84_{,15}$), *la clique des feuillistes das Gezücht der Blättler* (T. 100, G. $89_{,2}$), *nippes Kleinigkeiten* von Wert (T. 176, G. $154_{,24}$ f.), u. s. w. u. s. w. Ferner: *difficile schwer zu befriedigen, schwer zu behandeln*, bei Speis und Trank *lecker* (T. 7, 14, 142, G. $8_{,26}$, $15_{,1}$, $125_{,6}$), *évidemment sonnenklar* (T. 11, G. $12_{,12}$), *détestable ganz abscheulich* (T. 11, G. $12_{,13}$), *joli artig, niedlich* (T. 26, 31, G. $25_{,11}$, $29_{,16}$), *familier geläufig*, vom Betragen: *zudring-*

lich (T. 42, 83, G. 38,$_{27}$, 74,$_{11}$), spécieux auffallend (T. 51, G. 46,$_{9}$), un affaire épineuse eine kitzliche Sache (T. 68, G. 61,$_{1}$), plaisant neckisch (T. 72, 76, G. 64,$_{15}$, 67,$_{25}$), cruelle faim grimmiger Hunger (T. 89, G. 79,$_{17}$), gros yeux klotzende Augen (T. 157, G. 138,$_{14}$ f.), u. s. w. Wo Verben in Betracht kommen, geht die freie Übersetzung leicht über das einzelne Wort hinaus, trotzdem bleiben noch genug hierher gehörige Beispiele: so rabattre abdingen (T. 25, G. 24,$_{16}$), fêter hätscheln (T. 26, G. 25,$_{10}$), reparaître sich wieder sehen lassen (T. 27, G. 26,$_{9}$), se rebéquer stöckisch werden (T. 45, G. 41,$_{20}$), témoigner zu verstehen geben (T. 96, G. 85,$_{5}$), bouder trutzen (T. 102, G. 91,$_{4}$), contraindre lästig sein (T. 108, G. 96,$_{9}$ f.), s'encanailler sich mit Lumpen bepacken (T. 110, G. 97,$_{12}$ f.), souffler wegschnappen (T. 111, G. 98,$_{7}$), se prostituer sich beschimpfen (T. 175, G. 153,$_{24}$), u. a. m.

Von auffallenderen Einzelheiten sei hervorgehoben, dafs der Neveu de Rameau innerhalb des Textes überall zum Vetter wird, was indes für die Zeitgenossen kaum etwas Befremdliches hatte. Interessant ist die Verwendung des Goetheschen Lieblingswortes bedeutend: es begegnet hauptsächlich als Vertreter von important (T. 152, G. 133,$_{18}$ f., vgl. T. 116, G. 102,$_{13}$, T. 128, G. 112,$_{25}$), aber auch für surprenant; T. 2, G. 4,$_{1}$: von den Schachspielern sieht man les coups les plus surprenants; die bedeutendsten Züge.

Nicht ganz auf der Höhe seiner Aufgabe zeigt sich Goethe da, wo es gilt, den reichhaltigen Schimpfwörterschatz Diderots oder vielmehr Rameaus wiederzugeben; die Übersetzung zeigt hier eine gewisse Eintönigkeit. So begegnet Schuft als Übersetzung von faquin, bougre, maroufle, coquin, lâche (T. 27, 39, 61, 123, 165; G. 26,$_{9}$, 36,$_{1}$, 55,$_{6}$, 107,$_{26}$, 145,$_{1}$); Schelm, bez. schelmisch erscheint als Vertreter von fourbe, fripon, scélérat, coquin, filou (T. 15, 58, 92, 112, 116, 146; G. 15,$_{28}$, 52,$_{3}$, 82,$_{5}$, 98,$_{25}$, 102,$_{15}$, 128,$_{18}$). Dementsprechend heifst friponneau Schelmchen (T. 123, G. 107,$_{25}$); Schurke steht für maroufle und faquin (T. 26, 61; G. 25,$_{6}$, 55,$_{14}$). Anderes seltener, so Lumpenhunde für faquins (T. 22, G. 22,$_{16}$), Spitzbube für coquin (T. 165, G. 145,$_{2}$).

Nicht ohne Interesse ist es zu beobachten, welche Stellung Goethe im „Rameau" dem Fremdwort gegenüber einnimmt. Er zeigt hier keinerlei Ängstlichkeit, trotzdem wird man ihn aber auch nicht der Unachtsamkeit und Nachlässigkeit beschuldigen können; weitaus das Meiste, was er beibehält, ist durchaus unanstöfsig. An Ausdrücken wie Idee, Talent, Moral u. s. w. war nicht wohl vorbeizukommen, ebensowenig an Fachausdrücken wie Arie, Intervall, Interjektion u. dgl.; auch gegen Equipage, Vapeurs, Kredit, Chignon und ähnliche der Umgangssprache kaum entbehrliche Worte ist nichts einzuwenden; Espèce (T. 112, G. $99_{,14}$ ff. u. ö.) und Positionen (T. 169, G. $148_{,11}$ u. ö.) mufsten des besonderen Sinnes wegen beibehalten werden, den Diderot damit verband. Anderes freilich hätte sich ohne Schaden vermeiden lassen, so namentlich eine Anzahl fremder Adjektiva, wie profund (T. 2, G. $3_{,21}$ u. ö.), subtil (T. 2, G. $3_{,22}$ u. ö.), impertinent (T. 20, G. $20_{,3}$), delikat (T. 31, G. $29_{,18}$ u. ö.), stationär (T. 101, G. $90_{,9}$), sublim (T. 116, G. $102_{,13}$), extrem (T. 140, G. $123_{,24}$) u. a. Etwas altmodisch klingt heutzutage Reverenz, als Maskulinum gebraucht (T. 54, G. $49_{,12}$), und Reputation (T. 127, G. $111_{,7}$), ebenso Charivari (T. 95, G. $84_{,12}$) und die Beibehaltung von Polisson (T. 115, G. $101_{,12}$); noch weniger wird man sich mit der Tribulation der Eingeweide (T. 78, G. $70_{,6}$) und den Borborygmen des leeren Magens befreunden (T. 79, G. $70_{,10}$ f.); auch duplieren für: vertreten in einer Rolle (T. 52, G. $47_{,5}$) ist uns kaum geläufig, ebensowenig sind chaussiert (T. 3, G. $5_{,10}$) oder policiert noch im Gebrauch (T. 17, G. $17_{,21}$). Wer an derartigen Dingen, die den Zeitgenossen schwerlich aufgefallen sein werden, Ärgernis nehmen sollte, mag sich damit trösten, dafs anderwärts vielfach Fremdwörter glücklich verdeutscht werden, z. B. critique Tadel (T. 19, G. $19_{,12}$), organisation Körperbau (T. 47, G. $43_{,6}$), éléments Anfangsgründe (T. 49, G. $45_{,4}$), composition Tonsetzung (T. 51, G. $46_{,11}$), instinct Naturtrieb (T. 78, G. $69_{,23}$ f.), molécule Erbfaser, Grundfaser, Faser, Urfaser (T. 145, G. $127_{,14, 15, 23, 27}$) u. a. m.

Eine ganz besondere Gewandtheit bekundet Goethe in

der *Wiedergabe französischer Wendungen*, die eine freie Übersetzung erfordern oder doch wünschenswert erscheinen lassen: nie zeigt er sich verlegen, wo es gilt, sie durch etwas gleichwertiges Deutsches zu ersetzen. Aus der Menge der Beispiele sei wenigstens eine Auswahl herausgehoben. T. 2, G. $3,_{7}$ f.: je le laisse maître de suivre la première idée; Mag er doch die erste Idee verfolgen. T. 13, G. $14,_{12}$ f.: en a-t-il été moins mis à mort? Ist sein Todesurteil weniger vollzogen? T. 18, G. $18,_{6}$ f.: il fera verser des larmes; wird er Thränen entlocken. T. 20, G. $20,_{5}$ f.: Il n'y a personne — — qui ne fasse le procès à l'ordre qui est; und doch will jeder an der Ordnung der Dinge — — etwas aussetzen. T. 25, G. $24,_{22}$ f.: qui m'avaient pris en gré; die mich — — sehr wohl leiden konnten. T. 29, G. $28,_{2}$ f.: je ne suis pas sujet à avoir du sens commun; es begegnet mir niemals Menschenverstand zu haben. T. 35, G. $32,_{10}$ f.: un beau jour, à la brune, la petite disparait; ehe man sich's versieht, zwischen Licht und Dunkel, verschwindet die Kleine. T. 40, G. $36,_{24}$ f.: s'il faut qu'il me montre un patient appliqué à la question; wenn er sich nun einmal wie ein Verbrecher auf der Folterbank gebärden mufs. T. 68, G. $61,_{7}$: [quelques choses tendres,] qui amènent ses bras autour de mon cou; durch die ich mir eine Umarmung verdiene. T. 80, G. $71,_{12}$: on aurait l'air faux; man würde für einen Heuchler gelten. T. 84 f., G. $75,_{15}$ f.: [ils courent] au hasard de se faire échiner; mit Gefahr ihrer Glieder. T. 85, G. $75,_{18}$: aller au grand; sich ums Grofse bemühen. T. 94, G. $83,_{27}$ f.: c'est surtout de goût qu'il se pique; denn auf Geschmack glaubt er sich besonders zu verstehen. T. 105, G. $93,_{12}$ f.: On est plus difficile en sottise; in Betreff der Narrheit nimmt man's genauer. T. 110, G. $98,_{2}$ f.: [Poinsinet zürnt,] que Palissot ait mis sur son compte les couplets; dafs Palissot ihm die Reime — — aufbürdet. T. 111, G. $98,_{15}$: se faire traiter de la mauvaise santé; sich kurieren zu lassen. T. 129, G. $113,_{22}$: [mon cher oncle,] puisque cher il y a; den Ihr immer lieb heifsen mögt. T. 132, G. $116,_{18}$ ff.: [süfsliche Madrigale] qui marquent — — la misère de l'art qui s'en accommode; welche — — den Jammer der Kunst bezeichnen, die sich so etwas gefallen läfst. T. 136, G. $119,_{17}$ ff.: Ce beau récitatif obligé — —, il

l'arrosa d'un torrent de larmes qui en arrachèrent de tous les yeux; das schöne obligate Recitativ — — brachte er unter einem Strom von Thränen vor, und kein Auge blieb trocken; u. s. w. u. s. w. Merkwürdig die erläuternde Übersetzung T. 3, G. $5_{,5}$f.: [Rameau ist oft feist] comme s' — — il eût été renfermé dans un couvent de Bernardins; als hätte man ihn bei den Bernhardinern in die Kost gegeben.

Besondere Beachtung verdienen diejenigen Stellen, die sich, bald mehr bald minder im Einklang mit dem Original, dem Ton und Charakter der Umgangssprache nähern. Le voilà bien avancé, höhnt Rameau, als Diderot ihm versichert, in den Augen der Nachwelt stehe der verurteilte Sokrates rein da; dafür bei Goethe: Das hilft ihm auch was Rechts. (T. 13, G. $14_{,11}$.) Er malträtiert seine übergelenkigen Finger und tröstet den erschreckten Diderot: Ils y sont faits: depuis dix ans, je leur en ai bien donné d'une autre façon! Malgré qu'ils en eussent, il a bien fallu que les bougres s'y accoutumassent; Das sind sie gewohnt. Seit zehn Jahren habe ich ihnen schon anders aufzuraten gegeben. So wenig sie dran wollten, haben die Schufte sich doch gewöhnen müssen (T. 39, G. $35_{,27}$ ff.). Stolz versichert er: que nous savons aussi placer un triton; dafs wir auch mit Dissonanzen umzuspringen wissen (T. 42, G. $38_{,24}$ f.), und nachdrücklich behauptet er: que ces idiotismes moraux — — ne sont rien; dafs — — diese moralischen Idiotismen gar nichts heifsen wollen (T. 60, G. $54_{,9}$ ff.). Auf Diderots Äufserung, dafs er wohl nie reich werden würde, erwidert er mit köstlicher Selbstironie: Moi, j'en ai le soupçon; Mir ahnet auch so was (T. 61, G. $54_{,27}$); selbstbewufst ruft er, als er sich unterschätzt glaubt: vous ne savez pas à qui vous vous jouez; [Ihr] wifst nicht, mit wem Ihr's vorhabt (T. 62, G. $56_{,11}$ f.), und für Diderots Unfähigkeit, die Schurkenstreiche des Renegaten von Avignon zu durchschauen, hat er ein mitleidiges: vous n'y êtes pas; Ich sehe, Ihr seid der Sache nicht gewachsen (T. 122, G. $107_{,20}$). Die Weisheit der Komponisten alten Schlages lehnt er mit einem höhnischen: A d'autres, à d'autres ab, wofür im Deutschen: man heftet uns nichts mehr auf

(T. 131, G. 115,$_{16}$), und die Hoffnung der alten Zöpfe, noch etwas gelten zu können, entlockt ihm den ironischen Ausruf: Je t'en réponds, tarare pompon ... Die Herren schneiden sich gewaltig (T. 132, G. 116,$_{2}$ f.), u. a. m.

Nicht ganz so glücklich ist Goethe bei der Wiedergabe von stehenden Wendungen bildlichen Charakters, also Redensarten, die sich dem Sprichwörtlichen nähern. Öfters hält er sich hier zu eng ans Französische.[1]) So hat es etwas Befremdliches, wenn von dem Onkel Rameau (T. 10, G. 11,$_{4}$ f.) gesagt wird: die übrige Welt ist ihm wie ein Blasebalgsnagel (comme d'un clou à soufflet = „völlig ohne Bedeutung"), oder wenn Rameau von Diderot sagt (T. 45, G. 41,$_{8}$), er habe Heu in den Stiefeln (avoir du foin dans ses bottes = „Mittel, Moneten haben"). Noch unklarer bleibt Rameaus Versicherung (T. 91, G. 80,$_{27}$ ff.), er habe den Charakter frisch wie eine Weide (franc comme l'osier = „ohne Falsch"), und zum mindesten steif wirkt es, wenn von einer nicht allzu schwierigen Aufgabe gesagt wird (T. 143, G. 125,$_{18}$ f.): es war doch kein Meer auszutrinken. Wesentlich besser wird die gleiche Redensart wiedergegeben T. 42, G. 38,$_{27}$ ff.: Ces passages enharmoniques — — ce n'est pas la mer à boire; Diese enharmonischen Passagen — — sind eben keine Hexerei. Über unnötige Entfernung vom Original ist umgekehrt zu klagen T. 167, G. 146,$_{19}$: j'y étais comme un coq en pâte; [ich] befand mich köstlich. Besser dafür T. 26, G. 25,$_{9}$: Ich war der Hahn im Korbe, wenn schon nicht bestritten werden soll, daſs die deutsche Redensart die französische nicht ganz deckt. Von glücklichen Übersetzungen sei besonders hervorgehoben T. 131, G. 114,$_{27}$ ff.: Rameau prophezeit den Untergang der Oper: je veux mourir si dans quatre à cinq ans — — il y a un chat à fesser dans le célèbre impasse; — wenn in vier oder fünf Jahren — — die Herren im berühmten Sackgäſschen nicht völlig auf den Hefen sind. Wenigstens das Konversationsmäſsige, Familiäre der fran-

[1]) Die Fälle, von denen dies gilt, wären also, streng genommen, dem nächsten Abschnitte zuzuteilen; doch mögen sie gleich hier ihren Platz finden, um von den andern nicht getrennt zu werden.

zösischen Wendung wird gut wiedergegeben T. 30, G. 29,$_{10}$: à propos des bottes; um nichts und wieder nichts. T. 104, G. 92,$_{6}$ f.: ce que j'avais à lui dire était une autre paire de manches; was ich da zu sagen hatte, war von andrer Sorte. Korrekt, doch etwas kahl T. 134, G. 117,$_{20}$: cela va comme je te pousse; das kommt gelegentlich.

Besondere Beachtung verdienen endlich die zahlreichen kleinen Bejahungen, Verneinungen, Versicherungen, Bekräftigungen, Aufforderungen u. s. w., die Diderots Dialog beleben; die vollwertige Umprägung dieser Kleinmünze der Konversation trägt auch ihr Teil dazu bei, der Übersetzung Goethes ein frisches und ursprüngliches Ansehen zu geben. So T. 8, G. 9,$_{25}$: Oui-dà; Freilich! T. 16, G. 16,$_{14}$: Voyons. Eh bien! Nun, so laſst sehen. T. 17, G. 17,$_{9}$: Sans contredit; Ganz gewiſs. T. 18, G. 18,$_{5}$: D'accord; Ganz recht! T. 44, G. 40,$_{8}$: Eh! oui, oui; Ja doch, ja! T. 44, G. 40,$_{22}$: Justement; Getroffen! T. 57, G. 51,$_{6}$: J'entends; Richtig! T. 58, G. 52,$_{12}$: C'est cela; Ganz recht! T. 70, G. 63,$_{2}$: Oh non! Keinesweges! T. 88, G. 78,$_{23}$ f.: Oh ça; Nun! wie sieht's aus? T. 132, G. 116,$_{11}$ f.: Eh! oui, oui; Eh! ja, ja! Warum nicht gar! u. s. w. Besonders hübsch T. 65, G. 58,$_{13}$ rhetorische Frage statt „ma foi": Ma foi, ça ne sera pas moi! Ich doch wohl nicht? Nicht minder wirksam T. 122, G. 107,$_{19}$ f.: Et vous croyez que c'est là tout? Bon! Und Ihr denkt wohl, das ist alles. Denkt Ihr?

4.

Haben die voraufgehenden Abschnitte Goethe fast durchweg auf der Höhe der Übersetzerkunst gezeigt, so ist doch seine Arbeit — auch abgesehen von der unzureichenden Wiedergabe sprichwörtlicher Wendungen — nicht ganz frei von Stellen, wo er sich zu eng an das Original hält und infolgedessen steif und undeutsch wirkt. Wirklich Ärgerliches findet sich allerdings nur selten, namentlich wenn man berücksichtigt, daſs dies und jenes, was uns fremdartig anmutet, den Zeitgenossen Goethes noch geläufig war, so T. 15, G. 16,$_{5}$ f.: Cela est même infiniment plus vrai que vous ne le sentez; Das ist sogar unendlich wahrer, als Ihr selbst nicht

empfindet. T. 151, G. $132_{,20}$: vous autres sages; ihr andern Weisen.

Nicht ganz selten zeigt sich Goethe zunächst in der Wortstellung vom Französischen abhängig, namentlich da, wo vor dem Fragesatze ein einzelnes Glied vorweggenommen wird. T. 50, G. $45_{,25}$ f.: et la méthode, d'où naît-elle? und die Methode? woher kommt sie? T. 158, G. $139_{,8}$ f.: entre tant de ressources, pourquoi n'avoir pas tenté celle d'un bel ouvrage? bei so viel Fähigkeiten, warum versuchtet Ihr nicht ein schönes Werk? T. 164, G. $144_{,21}$ f.: Cette lettre de change, de qui la tenez-vous? Diesen Wechsel, von wem habt Ihr ihn? u. a. m. Ähnlich Fälle wie T. 105, G. $93_{,8}$ f.: mais eux, pour un fou — —, ils en retrouvent cent; aber sie, für einen Narren — — finden sie hundert. Ungeschicklichkeiten anderer Art kommen mehr vereinzelt vor. So erscheint anfechtbar die unveränderte Wiedergabe der französischen Frage ohne Verb T. 47 f., G. $43_{,15}$ f., $_{22}$, $_{26}$: Quoi! point de danse? Point de chant? Point de musique? Wie, keinen Tanz? Keinen Gesang? Keine Musik? wo man erwarten würde: „soll sie denn nicht tanzen lernen? nicht singen? nicht musizieren?“ Ferner die Nebenordnung einer attributiven Bestimmung und eines Relativsatzes T. 18, G. $18_{,24}$ f.: il a produit des fruits d'un goût exquis et qui se renouvellent sans cesse; Früchte des feinsten Geschmacks hat er hervorgebracht und die sich immer erneuern. Ähnlich die Gegenüberstellung ungleichartiger Attribute im Vergleich T. 140, G. $123_{,18}$ ff.: ce qui rend la poésie lyrique française beaucoup plus difficile que dans les langues à inversions; das macht die französische lyrische Poesie viel schwerer, als in Sprachen, welche Umwendungen zulassen; wir würden erwarten: „die lyrische Poesie im Französischen.“ Auch eine Apposition wie T. 127, G. $111_{,24}$ f.: Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie; Je mehr diese Deklamation, Muster des Gesangs, stark und wahr ist, kann kaum als deutsch gelten. Von einer einzelnen Person wird man nicht leicht sagen: Es sind die Grazien (ce sont les grâces. T. 106, G. $94_{,6}$), ebensowenig von einem Schauspieler: Das ist ein seltner Körper (C'est un rare corps. T. 52, G. $47_{,10}$ f.). Anstöfsig ist nicht minder die Beibehaltung so ausgesprochen französischer

Konstruktionen wie T. 91, G. $80_{,27}$ f.: En général, j'ai l'esprit rond; Im ganzen habe ich den Geist rund, oder T. 128, G. $112_{,13}$: qui se sent mourir; der sich sterben fühlt. T. 135, G. $119_{,9}$ ff. singt Rameau, ergriffen von einer solchen Entfremdung des Geistes, einem Enthusiasmus so nahe an der Tollheit, dafs etc.; für die „aliénation d'esprit" wird man „Geistesabwesenheit", für das „si voisin de la folie" Relativsatz fordern dürfen. T. 63, G. $56_{,21}$ f. wird tour d'esprit mit Wendung des Geistes wiedergegeben, obwohl „Veranlagung" leicht hätte aushelfen können, auch tour de ce chant (T. 128, G. $112_{,17}$) wird durch Wendung dieses Gesanges kaum treffend wiedergegeben. Fremd berührt es auch, wenn von der modernen Musik gerühmt wird, sie verstehe die wahren Töne eines Sterbenden (les vraies voix d'un moribond, T. 128, G. $112_{,16}$) oder die wahren Klagen der Liebe (les vraies plaintes de l'amour, T. 132, G. $115_{,27}$) nachzuahmen; schon „wirklich" hätte hier helfen können, besser noch wäre eine kleine Verschiebung, etwa: „die Laute eines wirklich Sterbenden", „die Klagen wahrer Liebe". Ungewöhnlich ferner die Aufforderung, die Rameau an seine Frau richtet, wenn sie im Konzert singen soll: Entführt, überwindet! (enlevez, renversez. T. 176, G. $155_{,6}$); wir würden dazu mindestens ein Objekt, „die Hörer", oder eine adverbiale Bestimmung, „durch Euern Gesang", erwarten. Recht steif auch T. 134, G. $118_{,7}$ f.: à mesure qu'il se passionnait; nach Mafsgabe wie er sich mehr passionierte; u. a. m.

Anderes ist, wenn auch nicht gerade anstöfsig, so doch nicht einwandfrei; so die Wiedergabe von Wendungen wie T. 107, G. $95_{,14}$ f. [ironische Worte] qui sauvassent du ridicule mon applaudissement solitaire; die mein einzelnes Klatschen vom Lächerlichen retteten; besser etwa: „die meinem einzelnen Klatschen seine Lächerlichkeit benahmen". T. 138, G. $121_{,12}$ ff.: [ein Mann] qui sort d'un profond sommeil; der aus einem tiefen Schlaf — — hervortritt; besser doch wohl: „erwacht". T. 142, G. $124_{,27}$ f.: les forces me manquent; die Kraft entgeht mir; der Deutsche braucht in dieser Verbindung „schwinden". Unnötige Abweichung vom Französischen dagegen T. 40, G. $36_{,18}$ [Rameau gebärdet

sich wie ein stark arbeitender Violinvirtuos,] m'offrant l'image du même supplice; das Bild einer ähnlichen Marter vorstellend; aber auch im Deutschen bietet man ein Bild, einen Anblick dar. Anstöfsig übrigens hier und öfters auch anderwärts das nachklappende Partizip.

VII.

Goethes Anmerkungen.

Wir erinnern uns aus der Entstehungsgeschichte des Goetheschen „Rameau", daſs der Plan, Diderots Text mit Anmerkungen zu begleiten, bereits im Dezember 1804, kurz nach Beginn der Übersetzung, feststand und alsbald eifrige und andauernde Studien Goethes auf dem Gebiete der französischen Litteratur zur Folge hatte. Zur Ausführung der Arbeit kam es jedoch erst Ende Februar, Anfang März 1805, wo Goethe etwa 8 bis 10, sowie gegen Ende April, wo er etwa vier Tage mit den Anmerkungen beschäftigt war. Es hat auf den ersten Anblick etwas Befremdliches, daſs er sich einer Aufgabe, die er so sorgfältig vorbereitet und deren Schwierigkeit er so wohl erkannt hatte, so eilfertig entledigte; der Grund dafür wird aber in Goethes unsicheren Gesundheitsverhältnissen zu suchen sein: die kaum begonnene Arbeit wurde am 8. März durch den zweiten Kolikanfall unterbrochen, der dritte, zu Beginn des April, brachte erneuten Aufschub, und die Lust zu nochmaliger eingehender Beschäftigung mit dem Gegenstande mochte sich um so weniger wieder einstellen, als inzwischen der Druck der Übersetzung flott fortgeschritten war. So fanden denn die Anmerkungen einen schnelleren Abschluſs, als es sonst wohl der Fall gewesen wäre, und vermochten offenbar auch ihren Verfasser nicht recht zu befriedigen. Der Brief Goethes, mit dem er am 23. April den gröſsten Teil der Anmerkungen an Schiller absandte, macht den Eindruck, als suche der Schreiber weniger den Adressaten als sich selbst über die Lückenhaftigkeit seiner Arbeit zu trösten, und Schillers Antwort, daſs er die Anmerkungen für so gut wie fertig halte, mag Goethe einen Stein vom Herzen

genommen haben. Trotzdem klagte er noch zwei Tage darauf, als er den Rest der Handschrift ablieferte, über den extemporierten Charakter seiner Erläuterungen und sah der Aufnahme, die sie finden würden, mit mehr Resignation als froher Erwartung entgegen, während ein Brief Schillers, der unmittelbar zuvor mit der ersten Hälfte der Anmerkungen an Göschen abging, sie als sehr bedeutend und als eine wertvolle Beigabe zu Diderots Dialog rühmte. Wir lassen die Frage, ob wir dem zaudernden Goethe oder dem freudig anerkennenden Schiller zustimmen sollen, einstweilen noch unerledigt und wenden uns zunächst zu den vorbereitenden Studien Goethes, zu der Frage, aus welchen Quellen er den sachlichen Inhalt seiner Anmerkungen schöpfte.

Die Ausleihbücher der Weimarer Bibliothek verzeichnen in der Zeit von Dezember 1804 bis April 1805 eine stattliche Reihe von — vorwiegend französischen — Werken, die Goethe entliehen hat, offenbar in der Absicht, sich durch ihre Lektüre auf die Anmerkungen zum „Rameau" vorzubereiten. Aber die Ausbeute, die sich bei einer sorgsamen Prüfung dieser Bücher ergiebt, ist auffallend dürftig. Voller Vertrauen nimmt der Forscher wohl zunächst darstellende Werke zur Hand, aber nur um eine völlige Enttäuschung zu erleben. Gleich im Anfang, am 14. Dezember, stöſst man auf eine umfangreiche Litteraturgeschichte, auf das „Lycée" von Laharpe, aus dessen reichem Inhalte sich wohl manches zur Erklärung des „Rameau" hätte verwerten lassen, aber nicht eine Zeile der Goetheschen Anmerkungen steht in unmittelbarem und nachweislichem Zusammenhang mit den vierzehn entliehenen Bänden. Nicht ergebnisreicher verläuft die Prüfung von Bourdelots vierbändiger „Histoire de la musique" (entliehen am 17. Dezember); das 1725 erschienene Werk reichte für die Zeit, wo Diderots Satire spielt, nicht mehr aus, höchstens konnten die geistreichelnden Dialoge des zweiten Bandes, die mancherlei über Lulli und Quinault sowie deren Zeitgenossen und den alten Gegensatz von italienischer und französischer Musik beibrachten, einige allgemeine Belehrung geben. Das „Musikalische Lexikon" des Weimarers Walther (entliehen 2. März) erwies sich als nicht minder veraltet: es war bereits 1732 erschienen und bot

nicht viel mehr als eine kümmerliche Kompilation von Namen und Thatsachen. Einen noch unglücklicheren Griff that Goethe, als er sich noch in letzter Stunde (23. April) über Theatergeschichtliches unterrichten wollte, denn die 18 Halbbände einer „Histoire universelle des théâtres“ (1779 f.), die er in Weimar vorfand, kamen kaum über die Antike hinaus. Von Werken memoirenartigen Charakters verzeichnet das Ausleihbuch (12. Dezember) den ersten Band der „Nouveaux mélanges extraits des manuscrits de Mme Necker“ (1801), aber obwohl diese fesselnde Sammlung von Gedanken und Fragmenten viele geistreiche Worte von und über Diderot und seinen Kreis enthält, scheint sie von Goethe nicht benutzt worden zu sein. Nur mag sie, neben Marmontels Memoiren, seinen Wunsch nach einer eingehenden Schilderung litterarisch einflufsreicher Damen (Artikel Madame de Tencin) wachgerufen haben, denn niemand spielt darin eine gröfsere Rolle als Madame Geoffrin, und auch Madame du Deffand wird häufig erwähnt. Marmontels eben genannte Erinnerungen lernte Goethe schon im Januar aus dem Exemplare Karl Augusts kennen; er entlieh sie gegen Schlufs seiner Arbeit (22. April) von der Bibliothek noch einmal. Auf ihren Einflufs werden wir weiter unten zurückkommen.

Wenigstens etwas ergebnisreicher verläuft die Musterung der französischen Texte, die Goethe studierte, wenn schon man auch hier über die Feststellung allgemeiner Anregungen kaum hinauskommt. Der Einblick in den ersten Band der „Encyclopédie“ (28. Februar) mochte ihn dem Geiste des Dialogs näher bringen, die erneute Lektüre der „Religieuse“ und des „Jacques le fataliste“ (25. Februar) die Gestalt Diderots in festeren Umrissen vor sein Auge treten lassen; wenigstens auf den „Jacques“ und seine Vortrefflichkeit nimmt denn auch eine Stelle der Anmerkungen (Artikel Rameaus Neffe) ausdrücklich Bezug. Von älteren Dichtern erscheinen Ronsard (Oeuvres, 5. März) und Marot (Oeuvres, 6. März), von denen aus Goethe den Weg zu du Bartas finden mochte, dessen der Artikel „Geschmack“ so anerkennend gedenkt. In den drei entliehenen Bänden Molière fand er u. a. die „Femmes savantes“, die als Vorbild von Palissots „Philosophen“ für ihn

in Betracht kamen. Unklar bleibt dagegen, zu welchem Zwecke er La Bruyère und dessen Vorbild Theophrast zur Hand nahm (25. Februar), und ich würde auf diese Lektüre gar kein Gewicht legen, wenn nicht bei La Bruyère ebenso wie bei Goethe (Artikel Geschmack) an einer Stelle die Namen Marot, Rabelais und Montaigne dicht bei einander stünden. Noch im letzten Augenblick (23. April) entlieh Goethe Montesquieus „Lettres persanes", die in den Anmerkungen gestreift werden. Damit wäre die Reihe der in Betracht kommenden Werke erschöpft, denn Tressans „Corps d'extraits de romans de chevalerie" (14. Januar), als Quelle von Wielands „Oberon" bekannt, dürfte zu den Arbeiten am „Rameau" kaum in Beziehung zu bringen sein, und zu Herders „Kritischen Wäldern" (18. April) werden Goethe schwerlich die paar Hinweise auf Diderot geführt haben. Die Entleihung einer russischen Reisebeschreibung endlich (20. März) steht wohl eher mit Goethes Interesse an der jugendlichen Grofsfürstin Maria Paulowna als mit Diderots Petersburger Aufenthalt in Zusammenhang.

Je ergebnisloser so die Prüfung von Goethes nachweislicher Lektüre verläuft, um so dringender erhebt sich die Frage: woher entnahm er die beträchtliche Menge von Thatsachen, die ihm gewifs nicht alle geläufig waren, woher die Jahreszahlen, die er doch keinesfalls am Schnürchen herzusagen wufste? Eine ganz erschöpfende Antwort vermag ich auf diese Frage nicht zu geben, namentlich nicht für die Artikel über Musiker. Die kurzen Bemerkungen über Alberti und Baron Bagge mögen aus einem Memoirenwerke stammen, die wichtigen Abschnitte über Lulli und Duni — in dem ersteren findet sich ein längeres, anscheinend aus dem Französischen übersetztes Citat — und wohl auch der über Dauvergne rühren vermutlich aus einem musikgeschichtlichen Werke her. Es läge nahe, an Rousseaus berühmte „Lettre sur la musique française" zu denken, doch bietet sie keinerlei Berührungspunkte mit Goethe, und des gleichen Verfassers „Dictionnaire de musique" kommt, als rein theoretisches Werk, überhaupt nicht in Betracht. So vermag ich denn nur über den Aufsatz „Rameau" Rechenschaft zu geben, der nach Goethes eigener Angabe aus Rousseau übersetzt ist: er giebt dessen „Extrait

d'une lettre à M. Grimm sur les ouvrages de M. Rameau" (1752) wieder, der in jeder Rousseau-Ausgabe zu finden war. Unterdrückt sind nur der briefartige Eingangs- und Schlufspassus und ein kleines Beispiel, das Rousseau für den Unterschied zwischen Rameau und Lulli anführt.

Was die übrigen Abschnitte anbetrifft, so hat Goethe seine Quelle nur einmal verraten. Am 14. Januar 1805 schickt er an Schiller Marmontels Memoiren und fügt hinzu: „Sie werden darin ein paarmal auf den Finanzmann Bouret stofsen, der uns durch Rameaus Vetter interessant geworden. Haben Sie doch die Güte, mir nur die Pagina zu bemerken, ich kann die wenigen Züge sehr gut für meine Noten benutzen." In der That giebt der Artikel Bouret, wenn auch in ziemlich freier Form und nicht erschöpfend, doch nur Thatsachen wieder, die Marmontel erzählt, der somit hier als einzige Quelle gedient hat. Wer freilich bei Marmontel nach weiterem Einflufs auf Goethe sucht, wird enttäuscht; nur zweimal begegnet er uns noch: zunächst in dem Abschnitte über Madame de Tencin, wo unter Nennung seines Namens seiner reichhaltigen Mitteilungen über schöngeistige Damen gedacht wird, und zweitens in dem Artikel „Rameaus Neffe": denn kein anderer als Marmontel ist einer jener Freunde Diderots, die ihm vorwarfen, „er könne wohl vortreffliche Seiten, aber kein vortreffliches Ganzes schreiben": „aussi a-t-il écrit de belles pages, mais il n'a jamais fait un livre".

So wäre es also noch immer um unsere Kenntnis von Goethes Quellen schlecht bestellt, wenn nicht der Rameau-Forscher Anlafs hätte, die Werke eines Mannes zu studieren, der in Diderots Dialog eine beträchtliche Rolle spielt. Und dabei stellt sich das ergötzlichste Ergebnis heraus: um Goethe zur Erklärung Diderots behilflich zu sein, hat niemand mehr Material hergeben müssen als dessen Todfeind — Charles Palissot!

Fassen wir zunächst die drei Abschnitte ins Auge, die es im besonderen mit Palissot zu thun haben (Palissot, Die Philosophen, Voltaire an Palissot), so wird sofort ersichtlich, dafs Goethe sie nicht verfassen konnte, ohne vorher die Komödie „Les Philosophes" noch einmal durchgesehen zu haben. Er

griff zu diesem Zwecke aber nicht zu einer Einzelausgabe des Stückes, sondern zu dem Drucke desselben in Palissots Werken. In welcher Ausgabe ihm diese vorgelegen haben, vermag ich nicht mit voller Bestimmtheit zu sagen, doch mufs der Band davon, den er zur Hand genommen, dem zweiten der in Weimar vorhandenen Londoner Edition von 1763 sehr ähnlich gewesen sein, wenn er nicht gar damit identisch war.

Hier fand nun Goethe, mit einziger Ausnahme von Palissots Geburtsdatum, alles und jedes, was seine drei Anmerkungen an litterargeschichtlichem Material enthalten. Gleich an erster Stelle stand die Komödie „Le Cercle ou les Originaux", von deren Aufführung der Kampf zwischen Palissot und den Encyklopädisten seinen Ausgang nahm, und auch das zugehörige allegorische Vorspiel fehlte nicht; das Datum der ersten Aufführung (die jedoch am 26., nicht am 6. November 1755 stattfand) war auf dem Titelblatte zu finden; über den festlichen Anlafs des Stückes und den Umstand, dafs Palissot das Werk von seiner Vaterstadt in Auftrag bekommen hatte, berichtete die Vorrede. Die Komödie selbst scheint Goethe auch gelesen zu haben, jedoch nur flüchtig, denn es treten darin zwar ein übertriebener Poet, eine gelehrte Frau und ein Philosoph auf, aber nicht, wie Goethe behauptet, „anmafsliche Gönner und Gönnerinnen", denn einen protzenhaften Financier und einen preciösen Arzt kann man kaum in diese Klasse rechnen. Der Charakter des Stückes ist dementsprechend auch nicht so ausschliefslich litterarisch, wie Goethe annimmt; dagegen trifft, was seine Technik angeht, die Bezeichnung „Schubladenstück" durchaus zu. Eine Reihe von Aktenstücken, die Palissot hinter seinem Lustspiel abdrucken liefs, steuerte Weiteres bei: der Verfasser gestand darin ausdrücklich, dafs mit der Figur des paradoxen Philosophen Rousseau gemeint sei, er berief sich zur Verteidigung seiner Satire auf das Vorbild Molières; der ganze Streit, zu dessen Zeugen er uns macht, dreht sich um eine Beschwerde, die d'Alembert beim König Stanislaus Leszczinski gegen den „Cercle" eingereicht hatte, nach Palissots (wahrscheinlich unwahrer) Behauptung ohne besondern Erfolg. Alles dies weifs auch Goethes Note über Palissot zu berichten.

Für den Artikel „Die Philosophen“ genügte eine aufmerksame Lektüre dieses Lustspiels; die Inhaltsangabe Goethes ist gewissenhaft und klar; ob ihm das Stück in der älteren oder der veränderten Fassung vorgelegen hat, wird daraus allerdings nicht ersichtlich. Der zweite Band der Werke von 1763 enthält die ursprüngliche Fassung; doch kann Goethe, wie bereits angedeutet, wohl auch eine andere Ausgabe benutzt haben, wofür man anführen könnte, daſs er das Datum der ersten Aufführung der „Philosophen“ dem Londoner Drucke, der es versehentlich übergeht, nicht hätte entnehmen können.

Merkwürdigerweise verdankt Goethe auch die Auszüge aus Briefen Voltaires an Palissot, die über die „Philosophen“ und ihren Verfasser ein so vernichtendes Urteil fällen, diesem letzteren selbst: in schwer begreiflicher Naivetät oder Verblendung hatte Palissot die Korrespondenz, die er mit dem Alten von Ferney über seine Komödie geführt hatte, den „Philosophen“ als Anhang beigegeben. Von den drei Briefen Voltaires hat Goethe nur die beiden ersten (Aux Délices, 4. Juni und 23. Juni 1760), und auch diese nur auszugsweise, übersetzt. Aus jenem hat er die Hauptstelle mit sicherer Hand herausgehoben; man könnte höchstens aussetzen, daſs sie in ihrer Vereinzelung einen viel feindseligeren Eindruck macht als im Zusammenhange des ganzen Briefes. Weniger Glück hatte Goethe mit dem zweiten Briefe, von dem er ungefähr die ersten zwei Drittel übertrug: er berücksichtigte nicht genügend, daſs die heftigen Vorwürfe sich hier gar nicht gegen die „Philosophen“ selbst, sondern gegen eine von Palissot später unterdrückte Vorrede richteten. Auffallend ist ferner, daſs die Übersetzung mitten im Gedanken abbricht. Es könnten, so meint Voltaire, Palissots Anschuldigungen gegen die Encyklopädisten einem Fürsten oder einer hochgestellten Persönlichkeit in die Hände fallen, die wohl Zeit habe, Palissots Vorrede flüchtig zu lesen, aber nicht die Werke der angeschuldigten Autoren zu vergleichen. Das Original setzt dann die Gefahren, die daraus entstehen könnten, auseinander; Goethe dagegen läſst diese notwendige Ergänzung des Gedankens unterwegs, sodaſs man fast annehmen möchte, er habe infolge der Unterbrechung seiner Arbeit bei Zusammenstellung der Anmerkungen

eine unfertige Übersetzung in getrübter Erinnerung für vollständig angesehen. Einige kleinere Auslassungen haben ihre Ursache darin, dafs Palissot den Text der Voltaireschen Briefe nicht ganz vollständig giebt, was in einem Falle eine unrichtige Auffassung Goethes zur Folge gehabt hat: Voltaires Originalbrief kam darauf zu sprechen, dafs Abraham Chaumeix dem Minister Joly de Fleury ein Mémoire gegen die Encyklopädie eingereicht habe, worauf das Parlament dieser ihr Privileg entzogen habe. Palissot dagegen unterdrückt den Namen des Ministers sowohl wie die Erwähnung des Parlaments und seiner Mafsregel, bei ihm heifst es nur: „Un Abraham Chaumeix s'avise de donner . . . . . un mémoire contre l'Encyclopédie"; daraus hat denn Goethe eine blofse Schrift gegen die Encyklopädie gemacht, von der der Leser schwerlich begreifen wird, wie sie die Encyklopädie in so üble Umstände gebracht haben soll.

Bei seiner Beschäftigung mit Palissot mufs Goethe darauf aufmerksam geworden oder daran erinnert worden sein, dafs der federfertige Verfasser der „Philosophen" auch um den Ruhm eines wohlbeschlagenen Litterarhistorikers gebuhlt hatte: seine „Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature depuis François Ier jusqu'à nos jours", 1769 zum ersten Mal erschienen, lagen seit 1803 in einer neuen zweibändigen Ausgabe vor und empfahlen sich zur Benutzung schon durch ihre bequeme alphabetische Ordnung. Es ist gar kein Zweifel, dafs Goethe dieses Schriftstellerlexikon bei Abfassung seiner Anmerkungen ausgiebig zu Rate gezogen hat; er entnimmt ihm nicht nur Thatsächliches (so z. B. die Geburts- und Sterbedaten der Autoren mit allen Fehlern)[1], sondern, teils widersprechend, teils zustimmend, auch Palissotsche Gedanken und Urteile. Nicht minder dürfte die alphabetische Form der Goetheschen Erläuterungen auf das Vorbild des Franzosen zurückgehen.

Palissots Einflufs läfst sich in den Anmerkungen ohne Schwierigkeit auf Schritt und Tritt erkennen. So tritt er gleich zu Anfang, in der Note über d'Alembert, deutlich zu Tage:

[1]) Verbessert ist nur d'Alemberts Todesdatum, 1783, nicht, wie bei Palissot steht, 1785.

Goethe weist darauf hin, dafs Mifsgünstige diesen Schriftsteller nur als Mathematiker, nicht als Litteraten wollten gelten lassen; solche feindselige Naturen, meint er, liebten es, treffliche Männer in ihr Verdienst gleichsam einzusperren und zu sagen, zu ihrem Ruhme hätten sie dieses und jenes nicht unternehmen sollen. Es ist niemand anders als Palissot, der Goethes Unwillen erregt: gerade er scheidet in der bezeichneten Weise zwischen dem Mathematiker und Litteraten d'Alembert, um schliefslich sein Urteil in den Satz zusammenzufassen: „nous croyons que, pour sa gloire, il eût dû se renfermer dans les sciences exactes". Der übernächste kleine Artikel „Baculard" liefs sich fast ganz aus Palissot zusammenstellen: dafs der Dichter früher den Namen d'Arnaud geführt habe, dafs er erst galante Gedichte, dann die Schauertragödien „Le comte de Cominges" und „Euphemie" verfafst, alles das stand dort zu lesen, und Palissot war es auch, der versicherte, in diesem letzteren Werke gebe es „des cercueils, des fosses entr'ouvertes, des ossemens, des têtes de mort, tout cet appareil funéraire"; mit nur geringer Änderung redet Goethe von dem „fürchterlichen Apparat von Gewölben, Gräbern, Särgen und Mönchskutten". Bei dem Stichwort „Bret" schliefst sich Goethe sogar dem Urteil seines Gewährsmannes eng an: der Autor ist schwach (comédies écrites sans verve) und nachlässig (et d'un style beaucoup trop négligé), und zu der von ihm veranstalteten Molièreausgabe reichten seine Kräfte nicht hin (le mérite commun de l'esprit ne suffisait pas pour se charger d'une pareille entreprise). Ganz ähnliche Berührungen begegnen unter „Dorat": wie Goethe nennt ihn auch Palissot einen „fruchtbaren, angenehmen Dichter" (esprit léger et agréable), dessen kleinere Stücke man wohl gelten lassen könne, während von dem Dramatiker nichts zu halten sei. Den Artikel „Fréron" ferner eröffnen bei Goethe die Worte: „Ein Mann von Kopf und Geist, von schönen Studien und mancherlei Kenntnissen", bei Palissot: „Avec beaucoup d'esprit naturel, une éducation cultivée" etc.; ganz ähnlich wie bei Goethe wird dann Frérons Neigung hervorgehoben, auf Kosten grofser Männer litterarische Pygmäen in die Höhe zu bringen, auch der Erfolg seiner Blätter und die unaufhörlichen Angriffe auf Voltaire werden

hervorgehoben. Von den Noten über Marivaux, Palissot selbst und Poinsinet rühren nur die Jahreszahlen aus den „Mémoires" her, auch der Artikel d'Olivet benutzt sie höchstens als sekundäre Quelle. Dagegen findet bei der Würdigung Montesquieus wieder eine enge Berührung statt: Goethe und Palissot sind ganz einig darin, dafs in seinen „Lettres persanes" mehr zu suchen ist als blofser Scherz: „il y traite souvent les objets les plus graves avec cette hardiesse et cette profondeur qui ont caractérisé depuis l'immortel ouvrage de l'Esprit des loix" — „[es] weifs der Verfasser seine Nation auf die bedeutendsten, ja die gefährlichsten Materien aufmerksam zu machen, und schon ganz deutlich kündet sich der Geist an, welcher den Esprit des loix hervorbringen sollte". Über Piron kommt es umgekehrt zu einer scharfen Meinungsverschiedenheit: Goethe tadelt die lächerliche Anmafsung der französischen Kritiker, welche über mangelnde Strenge bei der Sammlung von Pirons Werken sehr wenig berechtigte Klage führten, und nimmt seinerseits gerade die leichteren Stückchen des gefälligen und liebenswürdigen Dichters entschieden in Schutz. Wie bei d'Alembert, so ist es auch hier Palissot, der ihn geärgert hat; dieser läfst von Piron aufser der „Métromanie" nur wenige kleinere Stücke gelten: „Tout cela", fügt er hinzu, „formerait à peine un volume; et des éditeurs indiscrets ont publié les œuvres de ce poète en sept gros tomes". Schliefslich zeigt sich Goethe noch bei Würdigung des Abbé Trublet abhängig von den „Mémoires", und zwar in besonders hohem Mafse: Trublet, so berichtet er, war durchaus Parteigänger von Fontenelle und La Motte, er „brachte überhaupt sein Leben in Beschauung und Anbetung dieser beiden Männer zu", und fast wörtlich so lesen wir bei Palissot: „M. l'abbé Trublet passa la meilleure partie de sa vie dans une respectueuse contemplation entre MM. de Fontenelle et de La Motte". Diese beiden letzteren Männer nennt Goethe „mehr zur Prosa als zur Poesie geneigt", wie sie sich denn auch bestrebt hätten, „die erstere auf Kosten der letzteren zu erheben". Wenigstens was La Motte anbetrifft, stimmt er auch hier zu Palissot, der dem Fabeldichter seine nüchtern-lehrhafte Manier und seine zähe Abneigung gegen den Vers nicht minder zum Vorwurf

macht. Auch die mutwilligen Scherze Voltaires gegen Trublet und dessen beharrliches Warten auf einen Sitz in der Akademie sind in den „Mémoires" so wenig vergessen wie bei Goethe, dessen Abhängigkeit von Palissot wir nach alledem nicht gering werden anschlagen dürfen.

Neben diesen Hauptquellen für die litterarischen Anmerkungen müssen nun allerdings auch noch andere, minder wichtige in Betracht kommen, die zu entdecken mir nicht gelungen ist. Kleinere Artikel, wie die über Batteux, Carmontelle, Destouches, Marivaux, den Kardinal Tencin und ebenso der hervorragende über Voltaire liefsen sich freilich aus dem Ärmel schütteln, für einzelne Angaben, wie das Erscheinungsjahr von Brets „Faux généreux" oder Sabatiers „Histoire des trois siècles", genügte ein Blick auf das Titelblatt des betreffenden Werkes. Anderwärts scheint Goethe aber doch neben Palissot noch andere Gewährsmänner gehabt zu haben: so fehlt der Name Le Blanc in den „Mémoires" ganz; von Dorat versichert Palissot, dafs er gegen den Ruhm auffallend gleichgiltig gewesen sei, während Goethe behauptet, das unglückliche Bühnenschicksal seiner Dramen habe ihn sehr gekränkt; auch die Abschnitte über d'Olivet, Piron, Poinsinet und sogar der über Trublet enthalten sachliche Einzelheiten, die aus Palissot nicht zu entnehmen waren. Es läge nahe, an eine Benutzung von Sabatiers eben genannten „Trois siècles de la littérature française" zu denken, da dieses im Dialog erwähnte und Goethe wohlbekannte Werk demjenigen Palissots nach Charakter und Anordnung nahe verwandt war, aber eine Prüfung der einschlägigen Abschnitte verläuft gänzlich ergebnislos. Wir werden uns darüber umso eher trösten können, als es sich bei den Angaben, deren Herkunft wir somit nicht nachzuweisen vermögen, meist um unwesentliche Dinge handelt.

Inwiefern sind nun die Anmerkungen, in denen eine Fülle eigener Gedanken Goethes das dürre Thatsachenmaterial umrankt, dazu geeignet, den Leser in das Verständnis des Diderotschen Dialogs einzuführen?

Der Hauptaufgabe des Erklärers zunächst, das übersetzte Werk als Ganzes ins rechte Licht zu stellen, ist Goethe trotz der Knappheit seiner Würdigung vortrefflich gerecht geworden

(Anmerkung Rameaus Neffe); was ihm an äufseren Hilfsmitteln zur Erklärung des Dialogs abging, hat er durch feinen künstlerischen Sinn und tiefe Einsicht in Diderots Wesen und litterarischen Charakter reichlich ersetzt. Zwei Hauptfähigkeiten Diderots sind es, auf die er das künstlerische Ganze zurückführt: einmal sein vielbestrittenes, aber unzweifelhaft hervorragendes Kompositionstalent und zum andern seine geradezu geniale, erst neuerdings durch Marmontels Memoiren wieder in Erinnerung gebrachte Befähigung zur Konversation. Auch über die ideellen Elemente, aus denen der Dialog sich zusammensetzt, hat Goethe sich sorgsame Rechenschaft gegeben: er unterscheidet den Kampf gegen Heuchelei und Schmeichelei überhaupt, die Übertragung dieses Kampfes auf Diderots litterarische Gegner im besondern, und endlich die Erörterungen über französische Musik. Wenn ich ihn recht verstehe, nimmt er an, dafs diese drei Dinge im wesentlichen der Reihe nach abgehandelt werden, woraus hervorgehen würde, dafs er die Gliederung des Werkes wohl verstanden hätte. Befremdlich ist nur die generelle Bedeutung, die Goethe dem ersten der drei Teile beimifst; es wird sich dies aber einfach daraus erklären, dafs er den Neffen Rameaus als eine vorwiegend typische Gestalt ansah, ein Irrtum, der umso näher lag, als Goethe über den wirklichen Neffen und seine Persönlichkeit nicht unterrichtet sein konnte. Umso höher müssen wir es ihm anrechnen, dafs er es bei dieser typischen Auffassung nicht bewenden läfst: für ihn dient Rameaus Befähigung und Begeisterung für musikalische Kunst nicht nur dazu, den verächtlichen Gesellen in sympathischerem Lichte zu zeigen, sondern durch dieses künstlerische Talent wird der typische Vertreter der Schmeichelei und des Schmarotzertums zugleich doch auch ein besonderes Individuum, ein Wesen, das als ein Rameau, als ein Neffe des grofsen Rameau, lebt und handelt — ein kühner, aber jedenfalls geistvoller Versuch, auch dem musikalischen Teile im Gewebe des Ganzen seine rechte Stelle anzuweisen. Die kunstvolle Verschlingung dieser von vornherein angelegten Fäden, die trotz der einfachen Voraussetzungen so reiche Abwechslung des Dialogs, die überzeugend echte Darstellung des Pariser Milieus sind Goethe nicht ent-

gangen, und selbst der Gipfel der Keckheit scheint ihm mit wohlüberlegtem Bewufstsein erreicht; kurz, aber scharf hebt er diese Vorzüge des klassischen Werkes hervor.

Über seine Datierungsversuche ist bereits oben gesprochen worden. Es verdient alle Anerkennung, dafs er sich durch Auffindung eines späten Datums (Sabatiers „Trois siècles", 1772) nicht beirren liefs, sondern in klarer und sicherer Erkenntnis der hervorragenden Bedeutung, die Palissots „Philosophen" für den Dialog haben, dessen Entstehung annähernd richtig ins Jahr 1760 setzte; die beiden anderen ihm bekannten Daten — Brets „Faux généreux" von 1758 und Rameaus des Onkels Tod, 1764 — mochten ihm allerdings diesen Entschlufs erleichtern.

Die übrigen Anmerkungen beschäftigen sich der grofsen Mehrzahl nach mit Persönlichkeiten, die im Dialog eine Rolle spielen oder wenigstens erwähnt werden. Wir erinnern uns, dafs Goethe bei Übersendung des Manuskripts an Schiller schrieb, er habe noch nicht die Hälfte der vorkommenden Namen erschöpft, aber doch wohl die Hauptpunkte erledigt; den mehr zufälligen und aufs Leben bezüglichen Dingen könne man bei der zeitlichen und örtlichen Entfernung doch nicht auf den Grund kommen, die Theaternamen seien zudem bekannt und nicht von sonderlicher Bedeutung. Indessen läfst sich nicht verkennen, dafs Goethe hier aus der Not eine Tugend macht: seine Anmerkungen, die nicht einmal ein Drittel der vorkommenden Personen behandeln, leiden unter dieser sehr begreiflichen und verzeihlichen Lückenhaftigkeit doch ziemlich empfindlich, und ganz besonders gilt dies von den Dingen, die das Tagesleben und das Theater betreffen. Der Leser möchte gern mehr solche unterrichtende Artikel haben wie den über den Financier Bouret oder den blutigen Dilettanten Bagge, er fragt sich vergebens, wer denn eigentlich Bertin ist, der doch im Dialog eine so überaus wichtige Rolle spielt, wo er Montsauge und Vilmorien unterzubringen hat, wo Herrn Viellard, oder was es mit dem Porzellan des Herrn von Montamy auf sich hat. Wohl mag er die Namen Clairon, Préville, Dumesnil kennen, aber gewifs nicht den der viel wichtigeren Mlle Hus, und für einen Wink,

dafs die Damen Deschamps und Guimard Baletteusen, die Herren Rebel und Francœur Direktoren der grofsen Oper waren, würde er sehr dankbar sein. Nicht viel besser steht es, wenn wir zu den Musikern übergehen: zwar über Haupterscheinungen, wie Lulli und Duni, zeigt sich Goethe ausreichend unterrichtet, aber dafs er in seiner Note über Rameau den Onkel einem so ausgesprochenen Parteigänger wie Rousseau das Wort erteilt, ist doch wohl nicht ganz unbedenklich. Man sieht auch nicht ein, warum so nebensächliche Figuren wie Alberti und Dauvergne ihre eigenen Noten bekommen, während Pergolese, Hasse, Jomelli, Traëtta und andere stillschweigend übergangen werden. Könnte man nun auch annehmen, dafs in allen diesen Fällen Goethes Schweigen ein mehr oder minder unfreiwilliges sei, so belehrt uns dagegen eine Musterung seiner Aussprüche über Dichter und Litteraten, dafs seine Arbeit doch auch von Flüchtigkeiten und Willkürlichkeiten nicht frei ist. Erst in letzter Stunde bemerkte er, dafs seine Anmerkungen den Dichter Le Mierre behandelten, während der Text von der gleichnamigen Schauspielerin redete; er widmete dem Dichter Destouches eine kurze Note, während Diderot unverkennbar von dem Musiker dieses Namens sprach. Es ist ferner nicht einzusehen, warum die Anmerkungen auf Marivaux zu sprechen kommen, auf den in einem Atem mit ihm genannten Crébillon dagegen nicht, weshalb d'Alembert genannt, Duclos und Helvétius aber übergangen werden, oder weshalb Voltaire, der im Dialog nur eine untergeordnete Rolle spielt, so eingehend gewürdigt wird. Überhaupt ist die Behandlung recht ungleichmäfsig: knappe, fast dürftige Notizen wechseln, ohne dafs der Gegenstand es immer rechtfertigte, mit breiten Erörterungen ab. Das Ganze trägt, wie Goethe selbst treffend bemerkte, einen ausgesprochen extemporisierten Charakter.

Trotzdem wäre es kleinliche Schulmeisterei, den Anmerkungen Goethes ihren Wert für die Erklärung des Dialogs absprechen zu wollen. Zwar kann kaum eine der anderen Noten so viel unmittelbare Bedeutung beanspruchen wie die eingehende Würdigung Palissots und seiner „Philosophen", die uns so recht in den Mittelpunkt von Diderots Satire führt und

neben reichhaltigem Material eine treffliche, wenn auch durch Rücksicht auf den noch lebenden Helden hie und da etwas vorsichtige Charakteristik von Diderots Hauptfeind giebt; aber auch unter den übrigen, ob grofs oder klein, wird man wenige finden, die nicht über den Gegenstand, den sie behandeln, wenigstens genügende Auskunft geben; hie und da, wie in den Absätzen über d'Alembert und Montesquieu, werden auch Einzelstellen glücklich erklärt. Alles, was darüber hinausgeht — mag es nun Mitteilung von Thatsachen oder von eigenen Gedanken Goethes sein, müssen wir als Geschenk betrachten, als Entschädigung für das, was uns die Anmerkungen sonst vermissen lassen — und mit Geschenken, namentlich von seinem Eigenen, hat Goethe nicht gekargt.

Diese Betrachtungen Goethes sind es, die den hauptsächlichen Wert seiner Anmerkungen ausmachen: sie können sich zum grofsen Teil neben dem Geistvollsten und Vortrefflichsten sehen lassen, was wir von ihm besitzen, und es ist nicht genug zu bedauern, dafs sie sich an so entlegener Stelle verbergen. Für seine Kunst- wie seine Lebensanschauung enthalten sie Beiträge von hervorragender Bedeutung, die wohl eine eingehendere Würdigung verdienen.

Vor allem fesselte den Verfasser der Anmerkungen die Eigenart französischer Denk- und Kunstweise. Über die Litteratur unserer westlichen Nachbarn, die in Deutschland bisher meistens zu steif, das heifst entweder als Muster oder umgekehrt als Gegenstand feindseligen Mifswollens behandelt worden, sich einmal in freier Objektivität auszusprechen, dazu boten ihm die Erläuterungen zum „Rameau“ eine willkommene Gelegenheit. Es soll nicht bestritten werden, dafs Goethe dabei das Werk, welches er erklärt, ziemlich weit aus den Augen verliert, aber doch wird gerade der verständnisvolle Leser lieber eine oder die andere Note sachlichen Charakters als diese geistvollen Erörterungen entbehren wollen. Seinen Ausgang nimmt Goethe von einer Stelle des Dialogs, an welcher Diderot seine Landsleute witzig verspottet, weil sie, mit oder ohne Begriff, immer das Wort „Geschmack“ im Munde führen und einem Kunstwerke kaum einen schlimmeren Vorwurf glauben machen zu können, als wenn sie ihm den Geschmack

absprechen. Für den Leser des „Rameau“ würde die einfache Feststellung dieser Thatsache genügt haben; aber Goethe giebt sich nicht damit zufrieden, vielmehr nimmt er die Gelegenheit wahr, sich ernsthaft die Frage vorzulegen, was es mit diesem vielberufenen Geschmack denn eigentlich auf sich habe. Er vermag zwar noch nicht, wie die neuere Forschung, bis auf den Ursprung des Begriffes bei dem geistvollen Balthasar Gracian zurückzugehen, hat aber doch treffend beobachtet, daſs der Sinn des Wortes am Ende des siebzehnten Jahrhunderts noch nicht so fest steht wie später, daſs man in jener Zeit, um sich verständlich zu machen, noch von gutem und schlechtem Geschmack reden muſs. Erst das Siècle de Louis XIV. fixiert den Begriff. Diese Feststellung findet ihren Ausdruck darin, daſs jenes Zeitalter einer groſsen, aber vorwiegend verstandesmäſsigen Kultur alle Dicht- und Sprecharten genau sondert, und zwar nach dem Gesichtspunkte des Stoffes: bestimmte Gedanken, Vorstellungen, Ausdrucksweisen werden an bestimmte Kunstgattungen festgeknüpft. Goethe spricht es nicht geradezu aus, daſs eine derartige Kunstauffassung nur in einer Zeit hoch entwickelter gesellschaftlicher Kultur zur Herrschaft kommen konnte, daſs die feste und überaus reiche Gliederung geselliger Konventionen auch in der Kunst zum Ausdruck kommen muſste: aber man liest diesen Gedanken zwischen den Zeilen, wenn er äuſsert, daſs man damals die verschiedenen Dichtarten wie verschiedene Sozietäten behandelt habe; kommt er doch auch an anderer Stelle (Anmerkung Madame Tencin), wo es sich darum handelt, den Einfluſs der Frauen auf die französische Litteratur zu erklären, auf die ausgesprochen gesellige Natur der ganzen Nation zurück.

Sobald diese konventionelle Kunstauffassung durchgedrungen war, sobald der „Geschmack“ die Herrschaft erlangt hatte, konnte es nicht ausbleiben, daſs treffliche Leistungen der Vergangenheit einer unberechtigten Verachtung und Vergessenheit anheimfielen. Denn beginnt schon ohnehin gegenüber dem genialen oder tüchtigen Manne, dem es nicht gelingen will, die Elemente seiner Schöpfung so recht zu einer Einheit zu verschmelzen, leicht ein Loben und Tadeln im einzelnen, so vermag er vor dem Richterstuhle so strenger Regeln gar-

nicht zu bestehen: ein lehrreiches Beispiel hierfür bietet das Schicksal des braven Seigneur du Bartas, der trotz mancher schätzbaren Verdienste bei seinen Landsleuten nie mehr wird zu Ehren kommen können. Über die Wirkung eines solchen gefestigten Kunstprinzips auf die Zeitgenossenschaft und Folgezeit verrät die Anmerkung „Geschmack“ nichts, wohl aber sprechen sich andere Noten Goethes (Piron, Duni, Musik) mehr oder minder deutlich darüber aus: danach hätte der frei schaffende Künstler, der Dichter sowohl wie der unter ähnlichen Voraussetzungen arbeitende Musiker und Maler, derartigen Anforderungen gegenüber einen schweren Stand. Ein befähigtes und glückliches Talent wie Piron liefs sich nach den herrschenden Anschauungen nicht rangieren und mufste sich den Vorwurf gefallen lassen, keinen Geschmack zu besitzen; Duni und seine Genossen stiefsen trotz ihrer trefflichen musikalischen Leistungen vielfach auf Widerstand, weil die Franzosen, ungeachtet aller Lebhaftigkeit, an hergebrachten Formen hängen und selbst in ihren Vergnügungen eine gewisse Eintönigkeit nicht gewahr werden. Mit der Zeit konnte es denn auch nicht ausbleiben, dafs dieses Hängen am Herkömmlichen zur Manier, zum Fratzenhaften wurde, wie wir es um die Mitte des 18. Jahrhunderts in französischer Poesie, Malerei, Musik wahrnehmen, bis der immer lauter werdende Ruf nach Natur ertönt und ein freieres Geschlecht an den alten Fesseln zu rütteln beginnt.

Trotzdem somit Goethe den übeln Wirkungen der französischen Geschmacksherrschaft gegenüber sein Auge keineswegs verschliefst, ist er doch weit davon entfernt, eine solche konventionelle Kunstauffassung, welche die Dichtungsarten fast wie verschiedene Sozietäten ansieht, zu verpönen; es ist ihm vielmehr mit der objektiven Würdigung dieser Erscheinung so völliger Ernst, dafs er zu dem Ergebnis kommen kann: „Man sollte darüber nicht mit ihm [dem Franzosen] rechten, sondern einzusehen trachten, inwiefern er recht hat. Man kann sich freuen, dafs eine so geistreiche und weltkluge Nation dieses Experiment zu machen genötigt war, es fortzusetzen genötigt ist.“ Zu Diderots Dialog, dessen Verfasser mit der klassischen Überlieferung in offenem Widerspruch stand, will diese Bemerkung freilich nicht recht passen, dagegen erinnert

sie uns unwillkürlich an Goethes frühere Bemühungen, den ausartenden deutschen Theatergeschmack mit Hilfe Voltairescher Tragödien wieder ins Gleis zu bringen. Es scheint dies kein Zufall zu sein: gerade einen Tag, bevor Goethe Schiller mitteilte, dafs er in den Anmerkungen sich frei und unparteiisch über französische Litteratur auszulassen gedenke, am 25. Februar 1805, verzeichnet der Spielplan des weimarischen Theaters eine Aufführung des Goethe-Voltaireschen „Tankred"; vier Wochen zuvor, am 30. Januar, war Racines „Phädra", mit deren Übersetzung Schiller in Goethes Fufstapfen getreten, zum erstenmal über die Bretter gegangen, und am 18. Februar wurde diese Vorstellung wiederholt.

So weitherzig sich Goethe aber auch der französischen Kunstauffassung gegenüber zeigt, so ist er doch keineswegs gewillt, ihr ernstere Zugeständnisse zu machen. Er stellt vielmehr dem französischen Ideal ein germanisches entgegen, wenn er nachdrücklich betont, dafs im höheren Sinne alles darauf ankomme, welchen Kreis seiner Wirksamkeit, welche Elemente zum Bilden das Genie sich selbst bezeichne. Es wird dabei teils durch eignen inneren Trieb, teils durch die Nation und das Jahrhundert bestimmt, für welches es schafft. Diese Rücksicht auf zeitliche und örtliche Bedingungen, weit entfernt, dem Genie zum Vorwurf zu gereichen, gestattet ihm vielmehr eine konzentriertere Anwendung seiner weitreichenden Kräfte und ermöglicht ihm eine reichere, vollere Einwirkung auf die geniefsende Menge: ein Shakespeare und Calderon bestehen vor dem höchsten ästhetischen Richterstuhl untadelig. Und mag auch die Sonderung der Dicht- und Redearten in der Natur der Sache liegen, niemand kann sie doch vornehmen als der Künstler selbst, der aus seinem glücklichen Gefühl heraus schon die rechte Entscheidung treffen wird. Denn der Geschmack ist dem Genie angeboren, wenn er auch nicht bei jedem zur vollkommenen Ausbildung gelangt. Wohl mag es gut sein, wenn nebenher auch die Nation Geschmack hat: nur leider ist der Geschmack unproduktiver Naturen meist verneinender Art und für den Schaffenden eher hemmend als fördernd. Wenn es den Griechen geglückt ist, die Dichtarten geschmackvoll zu läutern und zu sondern, so ist doch ihr

Muster für uns nicht unbedingt verbindlich: „Wir haben uns anderer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge. Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen standhaften Prinzen? Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl niemals erreichen werden, mit Mut zu erhalten, ist unsere Pflicht, zugleich aber auch Pflicht, dasjenige, was andere denken, urteilen und glauben, was sie hervorbringen und leisten, wohl zu kennen und treulich zu schätzen.“ Unter welchen Einwirkungen Goethe diese Gedankenreihe entwickelte, kann kaum einem Zweifel unterliegen. Schon bei Shakespeares Namen könnte man sich daran erinnern, dafs in den Jahren 1797 bis 1801 die ersten sechzehn Stücke von August Wilhelm Schlegels Verdeutschung erschienen waren, die nicht verfehlen konnten, Goethes Verehrung für den grofsen Briten neu zu beleben, wie er denn auch vor kaum anderthalb Jahren, im Oktober 1803, den Versuch gewagt hatte, den „Julius Cäsar“ in der Schlegelschen Fassung auf die Weimarer Bühne zu bringen. Sicher weist auf Einflüsse von dieser Seite die Erwähnung Calderons hin: kein anderer als wiederum August Wilhelm Schlegel war es gewesen, der durch seine Übersetzungen, namentlich durch die „Andacht zum Kreuze“ und den „Standhaften Prinzen“, die er beide Goethe 1802 und 1804 noch in der Handschrift mitteilte, dessen Herz für den spanischen Meister im Sturm erobert hatte. Nicht minder aber als Goethes uneingeschränkte Bewunderung für die beiden Hauptheiligen des jungen Geschlechts weist die Art und Weise, wie er die unleugbare Bedeutung des Mittelalters nicht nur für Shakespeare und Calderon, sondern auch für die Gegenwart anerkennt, auf seine Berührung mit der Romantik hin. Aber eben hier ist es auch, wo Goethe mit fester Hand die Grenze zieht, die ihn von den Romantikern scheidet: die Vorteile, die uns das Mittelalter gegeben, werden rundweg als barbarische bezeichnet, die wir ungebildeten Jahrhunderten verdanken und nur deshalb benutzen und bewahren sollen, weil wir die antiken Vorzüge doch wohl nie erreichen werden.

Das war üble Musik für die Schlegel und Genossen, und die Art, wie August Wilhelm Schlegel Goethes Worte aufnahm, zeigt, dafs er recht gut verstand, was sie zu bedeuten hatten.

Wie sich hier Betrachtungen über das Wesen des französischen Geistes und des Genies begegnen, so ähnlich in dem vielberufenen Abschnitte über Voltaire. Es ist bekannt, wie hoch Goethe diesen einzigartigen Mann schätzte; es ist auch begreiflich genug, weshalb sein Bild auch ohne äufseren Anlafs dem Übersetzer des „Rameau“ wieder besonders deutlich vor Augen trat. Goethe hat in späteren Jahren einmal den Ausspruch gethan, es sei eigentlich Voltaire gewesen, der Geister wie Diderot, d'Alembert, Beaumarchais heraufgehetzt habe; gewifs begleitete ihn schon bei seiner Arbeit 1805 ein ähnliches Gefühl: wer so wie Goethe mit Voltaire vertraut war, mochte in Diderots Dialog wohl manchen Funken seines Geistes aufblitzen sehen. Ist doch für Goethe Voltaire der französische Schriftsteller κατ' ἐξοχήν, ähnlich wie Ludwig XIV. der französische König im höchsten Sinne ist: in ihm verdichten sich Eigenschaften und Fähigkeiten zahlloser Vorgänger, um dadurch nur umso klarer und bestimmter zum Ausdruck zu kommen. Um die Vielseitigkeit der Voltaireschen Begabung ins rechte Licht zu setzen, entwirft dann Goethe eine umfängliche, freilich nicht allzu sorgsam geordnete Liste derjenigen Eigenschaften, die man im allgemeinen und ganz besonders in Frankreich von einem geistvollen Manne fordere. Wohl gemerkt: von einem geistvollen Manne — der Schriftsteller, der die ganze französische Litteratur in sich konzentriert, wird trotzdem nicht, wie Shakespeare und Calderon, in die Klasse der Genies gerechnet; er hat, wie es später heifst, „mit seinen Fähigkeiten und Fertigkeiten die Breite der Welt ausgefüllt — — und dadurch seinen Ruhm über die Erde ausgedehnt“; die Tiefe der Anlage, und damit doch wohl auch die Wirkung in die Tiefe, wird ihm neben der Vollendung ausdrücklich abgesprochen. Aufs deutlichste geht daraus wieder hervor, dafs Goethes Hochachtung vor der französischen Litteratur ihre Grenzen hat, und zwar ist es auch hier wieder der vorwiegend konventionelle Charakter dieser Litteratur, der ihm Zurückhaltung auferlegt. Das läfst sich, wie mir scheint, aus seiner Aufzählung der Eigen-

schaften des „geistvollen Mannes“ deutlich genug ersehen: wohl besitzt dieser eine Fülle der schönsten Gaben der Natur und des Geistes, aber daneben eine noch beträchtlichere Menge von allerlei geselligen und gefälligen Talentchen, denen vergleichsweise nur geringes Gewicht zukommen kann. Neben Genie, Talent, Verstand, Richtigkeit, Gefühl, Sensibilität sind zunächst (lebendige) Anschauung, Erhabenheit (der Empfindung), Mannigfaltigkeit, Fülle, Reichtum, Fruchtbarkeit, Wärme, Magie sein eigen; unter seinen menschlichen Qualitäten stechen Naturell (wir würden sagen: Persönlichkeit), Verdienst und Adel (der Gesinnung) hervor. Alle diese Eigenschaften teilt er noch mit dem Genie: aber schon der „schöne Geist“ und der „gute Geschmack“ führen uns ins Gebiet der Konvention; gesellschaftliche Vorzüge wie „Schickliches, Ton, guter Ton, Hofton“ werden wir erst recht von dem wahrhaft Grofsen nicht fordern, und „Anmut, Grazie, Gefälligkeit, Leichtigkeit, Lebhaftigkeit, Feinheit, Brillantes, Saillantes, Petillantes, Pikantes, Delikates, Ingenioses“ überall eher suchen als beim Genie, dem wir sogar seine Sünden gegen „Stil, Versifikation, Harmonie, Reinheit, Korrektion, Eleganz“ gern verzeihen. Auch wenn Voltaires Name nicht genannt wäre, würde man nicht zweifeln können: der „geistvolle Mann“, dessen Typus Goethe hier aufstellt, ist ein Franzose, eine Erscheinung, die in Deutschland kaum möglich wäre. Sind doch sogar die Bezeichnungen, mit denen er charakterisiert wird, zu einem guten Drittel französische, zu einem weiteren Drittel aus dem Französischen übersetzt. So ist denn zwar zuzugeben, dafs die von Goethe geforderte „historische Darstellung der französischen Ästhetik von einem Deutschen“ manches Licht über diese Begriffe verbreiten könnte; ob aber der Vergleich zwischen den von Goethe gebrauchten Worten und den entsprechenden französischen so lehrreich ausfallen würde, wie er selbst annimmt, mufs dahingestellt bleiben.

Neben der Litteratur spielt in Diderots Dialog die Musik eine hervorragende Rolle; Goethe war auf diesem Felde wenig bewandert, und seine Anmerkungen über die grofsen Meister der italienischen und französischen Schule erscheinen unselbständig und von geringer Bedeutung. Dagegen hat er

sich in der Note „Musik“ über Wesen und Werden der Tonkunst des näheren ausgelassen und sich seiner Aufgabe mit ebenso viel Geschick als feinem Sinn entledigt. Die Grundlage seiner Auffassung hatte ihm der Dialog selbst zubereitet: Diderot, der im Geiste seiner Zeit auch die musikalische Kunst als „Nachahmung der Natur“ auffafste, hatte zwei Gattungen von Musik unterschieden: der einen dient als Nachahmungsgegenstand die natürliche Tonwelt, der anderen der Schrei der menschlichen Leidenschaft. Goethe streifte dem Gedanken Diderots sein barockes Gewand ab, denn „das halbwahre Evangelium der Nachahmung der Natur, das allen so willkommen ist, die blofs ihren Sinnen vertrauen und dessen, was dahinter liegt, sich nicht bewufst sind,“ (Note Batteux) war ihm von altersher ein Greuel; in der Sache aber schlofs er sich eng an Diderot an: auch er unterscheidet die Auffassung, welche die Musik „als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten Sinn geniefst“, von jener anderen, welche „sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, dafs sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne.“ Zeigt er sich schon hier an Feinheit der Auffassung Diderot sehr überlegen, so überrascht er uns weiter mit der klaren und treffsicheren Aufstellung, dafs jene erste Art den Italienern, die andere den Deutschen, Franzosen und allen Nordländern eigen sei; doch verkennt er deshalb nicht, dafs gerade die Deutschen die Instrumentalmusik in ähnlichem Sinne selbständig ausgebildet haben wie die Italiener die Vokalmusik. Mit seiner Scheidung zwischen „Musik als Form“ und „Musik als Ausdruck“, wie wir heute sagen würden, getraut er sich, das ganze Durcheinander der Musikgeschichte zu entwirren. Partei zu ergreifen liegt ihm hier, wie überall, fern: mit erstaunlicher Objektivität würdigt er die Vorzüge beider Gattungen; den Gipfel der Kunst sieht er da erreicht, wo ein glückliches Talent beide vereint. Wir würden wohl eher sagen, dafs er da liegt, wo jede Nation das ihr Eigentümliche mit voller Kraft ins Leben setzt — aber auch Goethes Auffassung hat, selbst wenn wir geschichtliche Gesichtspunkte aufser Acht lassen, ihre gute Berechtigung. Nicht minder

dürfte Goethe Zustimmung verdienen, wenn er (Anmerkung Lulli) das Elend des Opernwesens darauf zurückführt, dafs diese Kunstgattung zu einer Zeit entstanden sei, wo die Entwicklung der Musik zu derjenigen der theatralischen Technik noch in keinem Verhältnis gestanden habe; dafs unter diesen Umständen auch die Poesie zu kurz kommen mufste, spricht Goethe zwar nicht aus, der Leser kann es aber leicht selbst ergänzen. Nicht einzusehen vermag ich dagegen, weshalb dieses Unglücks wegen die Oper in alle Ewigkeit verdammt sein soll, weshalb nicht eine proportionale Entwicklung sämtlicher an ihr beteiligten Künste das denkbar Höchste sollte leisten können.

Auf die selbständige und unparteiische Würdigung der französischen Litteratur und die Betrachtungen über Musik hatte Goethe in seinen Briefen an Schiller besonders hingewiesen. Wir dürfen aber auch einer dritten Andeutung Goethes nicht vergessen: bei recht treuer Darstellung der französischen Erscheinungen, hatte er gemeint, finde sich gerade das, was man jetzt auch erlebe. Man darf danach von vornherein annehmen, dafs eine solche Auffassung der Dinge auch in den Anmerkungen selbst zu Tage tritt. Das ist auch thatsächlich der Fall: zwar unmittelbare Hinweise auf die deutsche Gegenwart sind ziemlich selten, wohl aber liebt es Goethe, aus den französischen Vorgängen verallgemeinernde Schlüsse zu ziehen, hinter denen sich Anspielungen auf zeitgenössische Verhältnisse bald mehr, bald minder deutlich erkennen lassen.

So ist es offenbar nicht d'Alembert allein, in dessen Interesse sich Goethe so sehr erhitzt, wenn er Palissots Versuch, den Mathematiker aus der Litteratur zu verweisen, entschieden ablehnt: seine Bemerkung, dafs selbst bei den gründlicheren Deutschen die Neigung bestehe, den Schriftsteller und Gelehrten gildemäfsig zu scheiden, zeigt deutlich, wo er hinaus will: wie der Schriftsteller d'Alembert in die Mathematik, so war mehr als einmal umgekehrt der Naturwissenschaftler Goethe in die schöne Litteratur verwiesen worden; an diese schmerzliche Erfahrung wurde er jetzt erinnert und seine Schutzworte für den französischen Leidensgenossen gestalten sich zu einer kurzen und energischen Einspruchsrede pro domo. Ähnlich

dürfte es sich mit seinem entschiedenen Eintreten für Pirons kleine Schriften verhalten: dafs die Kritik einem guten Kopfe Kompositionen leichterer Art nicht ungestraft durchgehen liefs, davon wufste auch der Verfasser des „Grofskophta“ und des „Bürgergenerals“ ein Lied zu singen. Anderwärts scheint der Bühnenleiter Goethe seine reichen Erfahrungen zu verwerten (Anmerkungen Dorat, Marivaux): dafs das Theater manchen produktiv mache, der eigentlich gar kein Talent dazu habe, dafs die Begierde, fürs Theater zu arbeiten, selbst bei den stillen Deutschen zur Seuche geworden sei, hatte er gewifs Gelegenheit zu erfahren. Vielleicht darf man hier an die Brüder Schlegel denken, denn obwohl Goethe sich des „Ion“ von August Wilhelm und des „Alarcos“ von Friedrich anfänglich mit aller Wärme angenommen und sein Möglichstes gethan hatte, um ihnen bei den Weimarer Aufführungen im Januar und Mai 1802 zu einem Erfolg zu verhelfen, so hatte doch die unverkennbare Ablehnung beider Stücke ihm Anlafs zur Nachprüfung seines Urteils gegeben: schon im Herbst des gleichen Jahres stand er dem „Ion“ kühl bis ans Herz gegenüber, und der „Alarcos“ war ihm gar derartig zuwider geworden, dafs er Humboldt gegenüber den scharfen Ausspruch that: „Verfluchen mufs man das Produkt.“ Eine bestimmte Anregung möchte man auch gern für die treffliche Darstellung finden, wie das Publikum den Neuling auf der Bühne anfänglich verwöhnt, um ihn nachher fallen zu lassen; aber ein unmittelbarer Anlafs zu dieser Äufserung läfst sich nicht recht finden. Ähnliches gilt von der Bemerkung, dafs der Erfolg eines mittelmäfsigen Talentes unter seinesgleichen grofse Hoffnungen und lebhafte Bewegungen hervorzurufen pflege (Anmerkung Le Blanc), wobei es allerdings nicht nötig ist, gerade ans Theater zu denken. Mehr auf eine nicht allzu ferne Vergangenheit als auf die unmittelbare Gegenwart zielte ferner Goethe, wenn er den Schauertragödien d'Arnauds einen Seitenhieb versetzte, der mindestens in gleichem Mafse wie den Franzosen das deutsche Ritterdrama traf.

Nach bestimmten Gestalten aus Goethes persönlicher und litterarischer Umgebung zu suchen, reizt weiterhin der verallgemeinernde Teil der Note über Poinsinet an. Aber es

fehlt an einer „kleinen, wunderlichen, purzligen Figur“ von Talent und vordringlichem Charakter, die, mit sich selbst zufrieden, die anderen unwillkürlich amüsierte; wen man auch heranziehen mag, es ist niemand zu finden, der sich gleichzeitig an Fülle der Originalität und an Narrheit mit Poinsinet vergleichen liefse, und man thut auch hier wohl besser, ein „non liquet“ auszusprechen, als sich in kühne Hypothesen zu verlieren.

Umso zweifelloser läfst es sich erweisen, dafs Goethe die Anmerkungen benutzt hat, um mit einem seiner Hauptfeinde ernste Abrechnung zu halten.

Im Mai des Jahres 1801 war August von Kotzebue aus Rufsland zurückgekehrt und hatte in seiner Vaterstadt Weimar Wohnsitz genommen, offenbar in der Absicht, auch dort seinen billig erworbenen Ruhm strahlen zu lassen und sich als Grofsen neben die anderen Grofsen Weimars zu stellen. Es ist bekannt, wie er sich in Goethes sogenannte „Cour d'amour“ einzudrängen suchte und wie energisch der Altmeister sich den ungebetenen und unerfreulichen Gast vom Halse zu halten wufste. Eine grofsartige Verherrlichung Schillers, die für den 5. März 1802 im Stadthause geplant war, sollte Kotzebue zur Rache für den angethanen Schimpf dienen, aber der wohlüberlegte Plan wurde, nicht ohne dafs Goethe die Hand im Spiel gehabt hätte, zu Wasser: die Stadt gab den Saal, die Bibliothek Danneckers Schillerbüste nicht her. Verschärft wurde der Gegensatz der beiden Männer noch durch den Konflikt, der fast gleichzeitig, Ende Februars, zwischen ihnen wegen der geplanten Aufführung des Kotzebueschen Lustspiels „Die deutschen Kleinstädter“ ausbrach. Mit souveräner Rücksichtslosigkeit, die vielleicht vor dem Richterstuhle streng formaler Gerechtigkeit nicht bestehen kann, einem Ungezogenen gegenüber aber gewifs durchaus am Platze war, hatte Goethe in dem Stücke alle die boshaften Sticheleien getilgt, mit denen Kotzebue seine Todfeinde, die Brüder Schlegel, und Goethes Schwager Vulpius bedacht hatte; Kotzebue erhob dagegen lebhaften Einspruch und die Sache endete damit, dafs er sein Stück zurückzog. War Kotzebue schon durch diese Vorfälle aufs äufserste erbittert, so mufste es seine

Wut doppelt entfachen, wenn er betrachtete, wie ganz anders gleichzeitig die Gebrüder Schlegel behandelt wurden: Nach der Aufführung des Wilhelm Schlegelschen „Ion“ im Januar 1802 hatte Goethe alles aufgeboten, um eine dem Dichter wie der weimarischen Theaterleitung ungünstig gesinnte Anzeige Böttigers nicht zum Drucke gelangen zu lassen, und etwas später, im Mai, warf er während der Vorstellung selbst seine ganze Autorität in die Wagschale, um Friedrich Schlegels „Alarcos“ vor einem Mifserfolge zu schützen; als das Publikum trotz Goethes Eintreten für die Tragödie an einer allerdings recht absonderlichen Stelle in Lachen ausbrach, soll er sich von seinem Sitz erhoben und zornig ausgerufen haben: „Man soll nicht lachen!“

Kotzebue sann auf Rache und machte sich zu Beginn des nächsten Jahres ans Werk. Er war inzwischen nach Berlin übergesiedelt, wo sein würdiger Genofs, der Livländer Garlieb Merkel, bereits seit 1801 dem löblichen Geschäft oblag, in „Briefen an ein Frauenzimmer“ Goethe und die ihm ergebenen Romantiker zu begeifern. Die Zeitschrift „Der Freimütige“ trieb es in ihrer ersten Zeit, Januar bis September 1803, wo Kotzebue der alleinige Herausgeber war, noch ärger. Sie strotzt von den gemeinsten Angriffen auf Goethe, bei denen der zweifelhafte Böttiger von Weimar aus Kotzebue unterstützt zu haben scheint: nicht nur dem Dichter wird in der kleinlichsten Weise am Zeuge geflickt, auch der Mensch Goethe mufs herhalten: die sämtlichen Skandalgeschichten des Jahres 1802 werden wieder aufgewärmt und mit hämischem Behagen umgerührt, rücksichtsloser Despotismus in litterarischen Dingen, Mifsbrauch seiner amtlichen Gewalt in Sachen des Geschmacks, Ungerechtigkeit und Empfänglichkeit für die niedrigste Schmeichelei werden Goethe im Anschlufs daran zum Vorwurf gemacht. Genau dasselbe, was der „Freimütige“ in Prosa, brachte dann im Oktober 1803 nach Kotzebues Abreise von Berlin ein nichtswürdiges Pamphlet, „Expektorationen“, in Versen und dramatischer Form noch einmal vor. Es ist keine Frage, dafs auch sein Verfasser Kotzebue ist: er selbst hat es nach anfänglichem frechen Leugnen, durch die „Zeitung für die elegante Welt“ in die Enge getrieben, zugestehen

müssen. Näheres Eingehen auf den Inhalt des widerwärtigen Machwerks sei uns erspart; nur soviel mag angedeutet werden, daſs Goethe auch hier wieder als der eitelste, aufgeblasenste, charakterloseste Patron, als rücksichtsloser Geschmackstyrann und Schutzherr der ihm ergebenen Talentlosigkeit erscheint, der sich die Speichelleckerei der beiden Schlegel und Falks mit Behagen gefallen läſst.

Goethe schwieg zu alledem, war aber trotzdem ohne Zweifel tief verletzt. Schon die Angelegenheit mit den „Kleinstädtern" hatte ihn schwer gekränkt: ein Brief, mit dem er am 3. März 1802 eine Einmischung von Kotzebues Mutter zurückwies, gehört zum Gröbsten, was er in reiferen Jahren geschrieben; die Auflösung seiner Cour d'amour und überhaupt der Streit in der Weimarer Gesellschaft, den die Konflikte mit Kotzebue zur Folge hatten, traf ihn empfindlich. Daſs er auch den „Freimütigen" nicht unbeachtet lieſs, bezeugen seine poetischen Invektiven gegen Kotzebue und Böttiger, die sich getrost mit den witzigsten und schärfsten Ausfällen der Brüder Schlegel messen können. Aber er lieſs diese Gedichte ruhig in seinem Pulte liegen und verschmähte es einstweilen, an seinem unwürdigen Gegner öffentliche Rache zu nehmen.

Aber bei Abfassung der Anmerkungen zum „Rameau" drängten sich, hervorgerufen durch verwandte, im Dialog erwähnte Ereignisse, die Erinnerungen an die Vorgänge der letzten Jahre so lebhaft auf, daſs er es nicht unterlassen konnte, auf sie anzuspielen. Wir dürfen uns jedoch nicht vorstellen, daſs es sich um versteckte Angriffe handle: wenigstens für die Zeitgenossen war dasjenige, was Goethe verhüllt aussprach, deutlich genug. Wenn er sich scheut, die unerquicklichen Dinge geradezu anzufassen, so ist das nur ein Zeichen vornehmen Naturells, und vornehm und ruhig ist denn auch sein ganzes Urteil.

Was ihm zunächst Kotzebue und seine Gesellen in Erinnerung brachte, war die Gestalt Frérons. Wie dieser durch seine Opposition gegen Voltaire, so hatte sich Kotzebue durch Anfeindung Goethes bedeutend zu machen gesucht, und wenn es in der Anmerkung heiſst: „seine Kühnheit, sich diesem auſserordentlichen, hochberühmten Manne zu widersetzen, behagte einem Publikum, das einer heimlichen Schadenfreude

sich nicht erwehren kann, wenn vorzügliche Männer, denen es gar manches Gute schuldig ist, herabgesetzt werden, da es sich von der andern Seite einer strenge behandelten Mittelmäſsigkeit gar zu gern liebreich und mitleidsvoll annimmt", so paſst das viel eher auf Kotzebue als auf Fréron: man erinnere sich nur der Meinungsdifferenzen, welche die Konflikte des Jahres 1802 in Weimar hervorriefen, und des liebevollen Anteils, den namentlich die Damen dem schlecht behandelten Kotzebue widmeten. Weiter heiſst es im gleichen Artikel „Fréron": „Derjenige, der aus Mangel von Sinn und Gewissen das Vortreffliche herunterzieht, ist nur allzu geneigt, das Gemeine, das ihm selbst am nächsten liegt, heraufzuheben und sich dadurch ein schönes mittleres Element zu bereiten, auf welchem er als Herrscher behaglich walten könne. Dergleichen Niveleurs finden sich besonders in Litteraturen, die in Gährung sind, und bei gutmütigen, auf Mäſsigkeit und Billigkeit durchaus mehr als auf das Vortreffliche in Künsten und Wissenschaften gerichteten Nationen haben sie starken Einfluſs." Es ist zunächst keine Frage, daſs hier auf die deutsche Nation, die deutsche Litteratur gezielt wird; unter dem „Niveleur" könnte man zunächst vielleicht Merkel verstehen, der es fertig brachte, Goethe herunterzusetzen und dafür Collin und Kotzebue als dramatische Genies ersten Ranges anzupreisen. Aber auch an Kotzebue läſst sich denken, obwohl dieser im Verkleinern der Groſsen stärker war als im Vergröſsern der Kleinen, sich selbst freilich ausgenommen; Goethe betrachtete es auch sonst als ein besonderes Kennzeichen seines Feindes, nichts Groſses ertragen zu können: „Er kann nun einmal nichts Berühmtes um, über und neben sich leiden, und wenn es ein Land, und wenn es eine Stadt, und wenn es eine Statue wäre", soll er einmal zu Falk über Kotzebue geäuſsert haben; „Kotzebue hatte bei seinem ausgezeichneten Talent in seinem Wesen eine gewisse Nullität, die niemand überwindet, die ihn quälte und nötigte, das Treffliche herunterzusetzen, damit er selber trefflich scheinen möchte", heiſst es in den „Biographischen Einzelheiten", und „zu schätzen mit Freude fremdes Verdienst" war auch die Gabe, die ein Gedicht Goethes dem begabten, aber gewissenlosen Gegner absprach.

Noch näher lag es, bei Gelegenheit Palissots und seiner „Philosophen“ an Kotzebue zu denken. Schon bei der — freilich etwas milde ausgefallenen — Gesamtcharakteristik dieses Dichters könnte man an seinen deutschen Genossen denken: die Vorwürfe gegen Fréron kehren hier in etwas abgeschwächter Form wieder. Anderwärts sind die Beziehungen deutlicher: auch Kotzebue hatte als Schriftsteller fortgefahren, wie er angefangen hatte, auch er war ein mittleres Talent, in dessen erstem (entscheidenden) Werke, „Menschenhafs und Reue“, alle übrigen so ziemlich enthalten waren. Wie Palissot war er als beschränkter Widersacher gegen neue geistige Regungen zu Felde gezogen und hatte auf ein beschränktes, leidenschaftliches Publikum zu wirken gewufst. Dafs derartige neue Regungen in Kunst und Wissenschaft oft etwas Beunruhigendes haben, dafs der gemeine Sinn vor der falschen Anwendung höherer Maximen auf die Wirklichkeit oft erschrickt, verhehlt sich Goethe nicht, er erkennt auch an, dafs alle zurückgezogenen Naturen vor der Welt ein fremdes Ansehen haben, welches man gern lächerlich findet, dafs der, welcher ihr Verdienst nicht versteht, solche Männer leicht für übermütig, grillenhaft und eingebildet hält; aber er verargt es Palissot doch sehr, durch seine Angriffe auf die Encyklopädie und ihre Schöpfer diese Übel ärger gemacht zu haben und in seiner Satire nicht über ein Zerrbild hinausgekommen zu sein. Dieses Vergehens hatte sich auch Kotzebue schuldig gemacht, nicht nur im „Freimütigen“, sondern auch, wie Palissot, als dramatischer Dichter: sein „Hyperboreischer Esel“ (1799) hatte die kühnen und freilich recht befremdlichen Maximen der jungen Romantik aus dem „Athenäum“, sein Rührstück „Der Besuch“ (1801) die Moral Kants und seiner Jünger satirisch aufs gemeine Leben angewandt und so der Plattheit des Philistertums zum besten gegeben, die „Expektorationen“ hatten unverstandene Eigenheiten Goethes durchgehechelt und ihn böswillig genug als launenhaft und eitel hingestellt. Goethes grundsätzliches Urteil über derartige Dinge pafst nicht minder auf Kotzebue als auf Palissot, es erinnert sogar deutlich an die „Kleinstädter“-Angelegenheit: „Überhaupt“, entscheidet er, „gehört nichts weniger aufs Theater als Litteratur und ihre Verhältnisse.

Alles, was in diesem Kreise webt, ist so zart und wichtig, dafs keine Streitfrage aus demselben vor den Richterstuhl der gaffenden und staunenden Menge gebracht werden sollte."

In der Anmerkung „Rameaus Neffe" kommt Goethe auf Palissots „Philosophen" und damit auch auf Kotzebue zurück. Die Beziehung wird hier noch deutlicher als zuvor. Auch in Deutschland, so meint Goethe, kommen Fälle vor, „wo Mifswollende teils durch Flugschriften, teils vom Theater herab andern zu schaden gedenken". Dabei steht uns gewifs zunächst der Autor des „Hyperboreischen Esels" und der „Expektorationen" vor Augen, und wenn man einwenden sollte, dafs diese Stücke wohl nie auf die Bretter gekommen, so wäre darauf zu verweisen, dafs Kotzebue gerade um die Wende des Jahrhunderts auch in zahlreichen andern Stücken die Gelegenheit vom Zaun brach, seine Gegner wenigstens gelegentlich anzuzapfen. Nebenher könnte man freilich auch an des Mannheimer Schauspielers Beck Komödie „Das Chamäleon" denken, die nicht allein die Hauptvertreter der Romantik im allgemeinen dem öffentlichen Gelächter preisgab, sondern noch insbesondere Tiecks sittlichen Charakter und gesellschaftliche Stellung im nachteiligsten Lichte erscheinen liefs, was nicht hinderte, dafs Iffland 1800 das Stück in Berlin auf die Bühne brachte. Mit grofser Gelassenheit beurteilt Goethe die Wirkungen eines solchen Verfahrens: nur Anmafslichkeit und Scheinverdienst haben sich davor zu fürchten, der ernste Mann kann den Verlauf ruhig abwarten: „Alles Echte, es mag angefochten werden, wie es will, bleibt der Nation im Durchschnitt wert, und man wird den gesetzten Mann, wenn sich die Staubwolken verzogen haben, nach wie vor auf seinem Wege gewahr." Bei dem unzusammenhängenden Zustande Deutschlands kann es ihm gleichgiltig sein, ob es draufsen tobt und stürmt: nichts hindert ihn, in seiner Stadt, in seinem Kreise ungestört fortzuwirken.

Begnügt sich Goethe hier damit, über die Ohnmacht seines Gegners mit leichtem Fufs hinwegzuschreiten, so ruft ihn dagegen unmittelbar darauf die Anmafsung, mit welcher dieser ihn vor den Richterstuhl der Moral gefordert, zu entschiedenem Einspruch auf. Das Publikum, so meint er, vermag ein Talent

nicht zu beurteilen, wohl aber sittliche Handlungen: „Dazu giebt jedem sein eigenes Gewissen den vollständigsten Mafsstab, und jeder findet es behaglich, diesen nicht an sich selbst, sondern an einem andern anzulegen. Deshalb sieht man besonders Litteratoren, die ihren Gegnern vor dem Publikum schaden wollen, ihnen moralische Mängel, Vergehungen, mutmafsliche Absichten und wahrscheinliche Folgen ihrer Handlungen vorwerfen". Eben das war es ja, was der „Freimütige" und nach ihm die „Expektorationen" gethan hatten! Aber in echt vornehmer Weise verzichtet Goethe darauf, solche Vorwürfe von sich persönlich abzuweisen, vielmehr spricht er ihnen, wohl angeregt durch Äufserungen, die Diderot im Anfang seines Dialogs bei der Würdigung Racines hatte fallen lassen, die grundsätzliche Berechtigung ab mit den beherzigenswerten Worten: „Der eigentliche Gesichtspunkt, was einer als talentvoller Mann dichtet oder sonst leistet, wird verrückt, und man zieht diesen zum Vorteile der Welt und der Menschen besonders Begabten vor den allgemeinen Richterstuhl der Sittlichkeit, vor welchen ihn eigentlich nur seine Frau und Kinder, seine Hausgenossen, allenfalls Mitbürger und Obrigkeit zu fordern hätten. Niemand gehört als sittlicher Mensch der Welt an. Diese schönen, allgemeinen Forderungen mache jeder an sich selbst; was daran fehlt, berichtige er mit Gott und seinem Herzen, und von dem, was an ihm wahr und gut ist, überzeuge er seine Nächsten! Hingegen als das, wozu ihn die Natur besonders gebildet, als Mann von Kraft, Thätigkeit, Geist und Talent, gehört er der Welt. Alles Vorzügliche kann nur für einen unendlichen Kreis arbeiten, und das nehme denn auch die Welt mit Dank an und bilde sich nicht ein, dafs sie befugt sei, in irgend einem andern Sinne zu Gericht zu sitzen!"

Unsere Gegenwart hätte allen Anlafs, sich diese Worte, die nicht nur für Kotzebue geschrieben sind, sondern dauernde Geltung beanspruchen können, fest einzuprägen und ihr Urteil über Tote und Lebende danach zu richten. Mit Bewunderung aber wird den ernsten Betrachter das Schauspiel erfüllen, wie ein Grofser im Vollgefühl seiner Würde den Würdelosen von sich abweist.

VIII.

Die Aufnahme der Goetheschen Übersetzung.

Dem Erfolg der Goetheschen Übersetzung sah besonders Schiller mit froher Zuversicht entgegen. Schon zu der Zeit, wo er noch in Göschens Auftrag mit dem Freunde verhandelte und dieser kaum Hand ans Werk gelegt hatte, glaubte er mit der Möglichkeit einer zweiten Auflage rechnen zu dürfen und zweifelte nicht daran, dafs Göschen 1500 Exemplare absetzen und dadurch in die Lage kommen würde, der deutschen Ausgabe des „Rameau“ eine französische auf dem Fufse folgen zu lassen (an Göschen, 10. Dezember 1804). Leider gingen diese schönen Hoffnungen nicht in Erfüllung; wir wissen zwar nichts Genaueres über den buchhändlerischen Erfolg des Dialogs; aber die Thatsache, dafs der Druck des französischen Originals, den Göschen noch kurz vor Erscheinen der Übersetzung als unbedingt fest- und unmittelbar bevorstehend betrachtete (an Schiller, 28. April 1805), völlig unterblieb, redet laut genug. Schiller hatte wieder einmal vom deutschen Publikum zu hoch gedacht, und eine böse Enttäuschung blieb ihm nur erspart, weil der Tod ihn zuvor hinwegnahm.

Über diese geringe Wirkung seiner Arbeit hat sich Goethe im Jahre 1823 an zwei verschiedenen Stellen ausgesprochen, beidemal ziemlich im gleichen Sinn. Bei der Sorge, meint er, die zur Zeit der Veröffentlichung wegen der drohenden Kriegsgefahr in Deutschland geherrscht, habe das Werk nicht recht eingreifen können. Durch den Einfall der Franzosen in Norddeutschland 1806 sei denn auch der Druck des Originals unrätlich, ja unthunlich geworden, denn in der Zeit der lang-

andauernden Fremdherrschaft habe niemand das Bedürfnis gefühlt, sich mit den verhafsten Eindringlingen und ihrer Litteratur näher abzugeben. Das sei auch für die Übersetzung verhängnisvoll geworden, die unter so ungünstigen Umständen bald in Vergessenheit geraten sei.

Dafs die 1805 in Deutschland herrschende Gesinnung gegen das Franzosentum wenig geeignet war, dem „Rameau“ die Wege zu ebnen, dürfen wir wohl ohne weiteres glauben; mit seinen übrigen Angaben aber wird Goethe kaum das Rechte treffen. Als im Oktober 1806 die Schlacht bei Jena geschlagen war, hatte Göschen schon anderthalb Jahre Zeit gehabt, den „Neveu de Rameau“ zum Abdruck zu bringen; er hatte jedoch nichts dergleichen gethan, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach schon ein Jahr vor dem französischen Einbruch sein Manuskript nach Petersburg zurückgesandt — doch offenbar weil schon damals feststand, dafs mit dem Abdruck kein Geschäft zu machen sei. Dementsprechend bedurfte es wohl kaum erst der Zeit der Fremdherrschaft, um Goethes Verdeutschung in Vergessenheit geraten zu lassen — ihr Schicksal war ohne Zweifel schon vorher besiegelt.

Dagegen wird ein anderer Umstand, auf den uns ebenfalls Goethe selbst hinweist — freilich weniger um die üble Aufnahme des Dialogs als um die Entstehung seiner Anmerkungen zu erklären —, entschieden Beachtung verdienen. Goethe macht darauf aufmerksam, dafs zwar ihm selbst, dank seiner langjährigen engen Fühlung mit der französischen Litteratur des 18. Jahrhunderts, das Verständnis des Diderotschen Dialogs keinerlei ernstliche Schwierigkeiten gemacht habe, dafs er aber bei der Leserschaft des Jahres 1805 eine gleiche Vertrautheit mit den vorkommenden Personen und geschilderten Zuständen nicht habe voraussetzen können. Die Ereignisse der Revolution hätten damals das Bild von Ludwigs XV. Regierungszeit schon ganz verdunkelt und von solchen Frechheiten eines müfsigen, beschaulich-humoristischen Lebens, wie der Dialog es schildere, habe die Rede nicht mehr sein können. Diese Unbekanntschaft des Publikums mit den Voraussetzungen des Dialogs war entschieden ein schlimmer Mifsstand, doppelt schlimm, da es sich um ein Werk satirischen Charakters

handelte, und wenn auch Goethes Anmerkungen sich redlich bemühten, dem Übel abzuhelfen, so setzten sie doch einen Leserkreis voraus, der nicht nur Anregung und Unterhaltung, sondern auch ernsthafte Belehrung suchte; ein solcher aber wird immer schwer zu finden sein. Fügen wir noch hinzu, daſs in den 44 Jahren, die seit Abfassung des Dialogs verstrichen waren, nicht nur Personen und Sachen, sondern auch Anschauungen und Gesinnungen durchaus gewechselt hatten, so werden wir die geringe Wirkung der Diderotschen Satire erst recht begreifen: zu einer Zeit, wo in Deutschland die Romantik in voller Entwicklung stand, konnte ein so ausgesprochener Gegenfüſsler ihrer Anschauungen, wie der Herr und Meister der Encyklopädie es war, auf keinen herzlichen Empfang rechnen; war er doch selbst denjenigen, die nicht mit den Führern der neuen Richtung in ein Horn stieſsen, längst fremd geworden.

So fand denn der „Rameau“ freudige Zustimmung nur in Goethes nächster Umgebung, vor allem bei demjenigen, der die Übersetzung mit so vieler Lebhaftigkeit angeregt hatte, bei Schiller. Seine mündlichen Urteile über das Werk waren Goethe vor allen lieb und wert, sodaſs er noch am letzten Tage von Schillers Todesjahr 1805 in einem Briefe an Eichstädt klagte: „Ach! warum steht nicht auf dem Papiere, was Schiller über das Werk und meine Arbeit geäuſsert.“ Wie wohl berechtigt dieser herzliche Wunsch Goethes war, davon giebt uns das Wenige, was sich in Schillers Korrespondenz an Aussprüchen über „Rameaus Neffen“ findet, einen glücklicherweise ziemlich deutlichen Begriff: sein Urteil über den Text sowohl wie über die Anmerkungen verdient eingehendere Betrachtung.

In einem Briefe an Körner vom 25. April 1805, dem letzten, den er überhaupt schrieb, spricht Schiller sich zunächst über den Dialog selbst aus: „Diderots Geist lebt ganz darin, und auch Goethe hat den seinigen darin abgedruckt. Es ist ein Gespräch, welches der (fingierte) Neffe des Musikus Rameau mit Diderot führt; dieser Neffe ist das Ideal eines Schmarotzers, aber eines Heroen unter dieser Klasse, und indem er sich schildert, macht er zugleich die Satire der Sozietät und der

Welt, in der er lebt und gedeiht. Diderot hat darin auf eine recht leichtfertige Art die Feinde der Encyklopädisten durchgehechelt, besonders Palissot, und alle guten Schriftsteller seiner Zeit an dem Gesindel der Winkelkritiker gerächt — dabei trägt er über den grofsen Streit der Musiker zu seiner Zeit seine Herzensmeinung vor und sagt sehr viel Vortreffliches darüber."

Ich stehe nicht an, diese wenigen Worte dem Vortrefflichsten und Förderlichsten beizuzählen, was je über den „Rameau" gesagt worden ist; sie behaupten ihren Platz noch vor dem kundigen und feinsinnigen Urteil Goethes. Zwar, wenn Schiller in der Gestalt des Neffen das „Ideal eines Schmarotzers" sehen will, so schiebt er dem Naturalisten Diderot unwillkürlich seine eigene Kunstauffassung unter: wir können heute nicht mehr zweifeln, dafs die lebensvolle Figur nicht auf dem Wege der Typenbildung, sondern durch einfache Nachahmung der Natur zustande gekommen ist; aber Schillers Mifsverständnis lag für denjenigen, der von der Existenz des wirklichen Neffen nichts wufste, aufserordentlich nahe, und auch Goethe war diesem Irrtum nicht entgangen. Dagegen trifft der Ausspruch, dafs Rameau, indem er sich schildere, zugleich die Satire der Sozietät und der Welt mache, in der er lebe und gedeihe, mitten ins Schwarze, und zwar mit einer Sicherheit, die bis auf den heutigen Tag unerreicht geblieben ist. Schiller ist geradezu der Einzige, der erkannt hat, in welchem engen ideellen Zusammenhang die breit angelegte Charakterschilderung des Helden mit der Satire auf die Palissot und Genossen steht, mit der Weltsatire, zu der sich das Ganze schliefslich immer deutlicher erweitert: Alles, was der verkommene Musikant von seiner eigenen Bosheit und Schlechtigkeit zu berichten weifs, fällt mittelbar oder unmittelbar auf seine engere und weitere Umgebung zurück — das ist der von Schiller zuerst aufgestellte Gesichtspunkt, der einzige, unter dem sich Diderots Dialog als ein einheitliches, geschlossenes Kunstwerk satirischer Gattung erkennen läfst. Bei dieser Auffassung des Werkes konnte es Schiller wohl ebensowenig entgehen, dafs der Kampf gegen die Feinde der Encyklopädie den eigentlichen Mittelpunkt des Ganzen bildete, wie

dafs der an sich vortreffliche Exkurs über die zeitgenössische Musik aus dem Zusammenhang herausfiel; wir werden daher wohl kaum allzu kühn verfahren, wenn wir ein solches Urteil aus seinen Worten herauslesen.

Teils am gleichen, teils schon am vorhergehenden Tage hatte Schiller in Briefen an Goethe seiner Meinung über die Anmerkungen Ausdruck gegeben. Das Urteil über die Hauptmasse (24. April) ist durchaus zustimmend und infolge davon leider etwas summarisch ausgefallen, man wird es aber fast durchweg unterschreiben können und sich darüber freuen, dafs auch dem Blicke Schillers die zwischen den Zeilen versteckten Anspielungen auf deutsche Verhältnisse nicht entgangen sind. „Die Anmerkungen", so schreibt er, „lesen sich vortrefflich und auch unabhängig von dem Text, auf den sie übrigens ein sehr helles Licht verbreiten. Was über französischen Geschmack, über Autoren und Publikum überhaupt und mit einem Seitenblick auf unser Deutschland gesagt wird, ist ebenso glücklich und treffend, als die Artikel von Musik und Musikern, von Palissot und andern für das kommentierte Werk passend und unterrichtend sind. Auch Voltaires Brief an Palissot und Rousseaus Stelle über Rameau machen eine gute Figur. Ich habe Weniges zu bemerken gefunden und auch dieses nur in Beziehung auf den Ausdruck, eine einzige kleine Stelle im Artikel „Geschmack" ausgenommen, die mir nicht ganz einleuchtete." Welches diese Stelle gewesen sei, und ob sie auf Schillers Anregung hin geändert worden, steht dahin; ebenso mag dem Leser die nicht allzu schwere Aufgabe überlassen bleiben, aus den Anmerkungen bis zum Artikel „Rameau" einschliefslich die fünfzehn herauszusuchen, die nach Schillers Ansicht ein selbständiges Interesse beanspruchen konnten.

Tags darauf (25. April) sah Schiller den kleinen Rest der Anmerkungen durch und stiefs dabei auf einen der interessantesten Artikel, den über Voltaire, über welchen er sich des weiteren ausliefs: „Die Anmerkungen schliefsen mit Voltaire lustig genug, und man bekommt noch eine tüchtige Ladung auf den Weg. Indessen sehe ich mich gerade bei diesem letzten Artikel in einiger Kontrovers mit Ihnen, sowohl was das Register der Eigenschaften zum guten Schriftsteller,

als was deren Anwendung auf Voltaire betrifft. Zwar soll das Register nur eine empirische Aufzählung der Prädikate sein, welche man bei Lesung der guten Schriftsteller auszusprechen sich veranlafst fühlt; aber stehen diese Eigenschaften in einer Reihe hintereinander, so fällt es auf, Genera und Species, Hauptfarben und Farbentöne nebeneinander aufgeführt zu sehen. Wenigstens würde ich in dieser Reihenfolge die grofsen viel enthaltenden Worte Genie, Verstand, Geist, Stil etc. vermieden und mich nur in den Schranken ganz partieller Stimmungen und Nuancen gehalten haben. Dann vermisse ich doch in der Reihe noch einige Bestimmungen, wie Charakter, Energie und Feuer, welche gerade das sind, was die Gewalt so vieler Schriftsteller ausmacht und sich keineswegs unter die angeführten subsumieren läfst. Freilich wird es schwer sein, dem Voltairischen Proteus einen Charakter beizulegen. Sie haben zwar, indem Sie Voltairen die Tiefe absprechen, auf einen Hauptmangel desselben hingedeutet, aber ich wünschte doch, dafs das, was man Gemüt nennt, und was ihm sowie im ganzen allen Franzosen so sehr fehlt, auch wäre ausgesprochen worden. Gemüt und Herz haben Sie in der Reihe nicht mit aufgeführt; freilich sind sie teilweise schon unter andern Prädikaten enthalten, aber doch nicht in dem vollen Sinn, als man damit verbindet."

Schillers wohlüberlegte Einwände haben auf den ersten Anblick etwas derartig Bestechendes, dafs man kaum begreift, wie Goethe so völlig achtlos daran vorübergehen konnte. Namentlich der Vorwurf, dafs die Aufzählung von den Eigenschaften eines geistvollen Mannes allzu ungeordnet sei, scheint durchaus zuzutreffen und läfst sich durch den Hinweis darauf, dafs eben eine solche freie Anordnung dem improvisatorischen Charakter der Anmerkungen vortrefflich entspreche, wohl kaum aus der Welt schaffen. Trotzdem vermag ich der Ansicht Schillers nicht beizutreten; mir scheint, er geht von einer falschen Voraussetzung aus: nicht das Bild eines idealen, sondern dasjenige eines geistvollen Schriftstellers will Goethe entwerfen, und für einen solchen dürfte die Vermischung von ganz hervorragenden Eigenschaften mit solchen von zweitem und drittem Grade ganz besonders charakteristisch sein; wir

werden uns vielleicht auch nicht darüber wundern dürfen, wenn bei ihm der Charakter zum Naturell, die Energie zur Lebhaftigkeit, das Feuer zur Wärme herabgedämpft erscheinen und neben den gefälligen und geselligen Tugenden Herz und Gemüt zu kurz kommen. Wir haben es mit der Schilderung eines bei aller Fülle schliefslich doch begrenzten Geistes zu thun, die auf einen wahrhaft grofsen Künstler nicht passen würde, weder auf Shakespeare und Calderon, welche doch nach Goethe vor jedem Richterstuhl untadelig bestehen, noch auf einen von den grofsen Meistern der Antike.

Noch einen zweiten, minder wesentlichen Einwand fand Schiller gegen den Artikel „Voltaire" vorzubringen: Goethe hatte Voltaire als französischen Dichter κατ' ἐξοχήν hingestellt und ihn mit Ludwig XIV. als dem spezifisch französischen König verglichen. Diese Auffassung des „Roi soleil" wollte Schiller nicht gelten lassen: „Schliefslich", schrieb er, „gebe ich Ihnen zu bedenken, ob Ludwig XIV., der doch im Grund ein sehr weicher Charakter war, der nie als Held durch seine Persönlichkeit viel im Kriege geleistet, und dessen stolze Repräsentationsregierung, wenn man billig sein will, zunächst das Werk von zwei sehr thätigen Ministerialregierungen war, die ihm vorhergingen und das Feld rein machten, ob Ludwig XIV. mehr als Heinrich IV. den französischen Königscharakter darstellt." Auch diesen Einwurf hat Goethe unberücksichtigt gelassen, und zwar nach meinem Gefühl wieder mit Recht: wie Schiller zuvor an den idealen Schriftsteller gedacht hatte, wo Goethe nur vom geistvollen redete, so verwechselt er jetzt in sehr bezeichnender Weise den französischen König im höchsten, d. h. reinsten Sinne mit dem Ideal eines französischen Königs. Anders wenigstens vermag ich mir seine Bedenken nicht zu erklären, bei richtiger Auffassung der Goetheschen Meinung haben sie gar keinen Sinn. Könnte man doch sogar versucht sein zu behaupten, dafs gerade die Schwächen, die Schiller an König Ludwig tadelt, unlösbar mit dem Wesen eines spezifisch französischen Königs verbunden seien.

Trotz solcher kleiner Irrtümer Schillers werden wir uns vergeblich nach einem zeitgenössischen Urteil über den Dialog

und die Anmerkungen umsehen, das an Reife und Gediegenheit dem seinigen gleichkäme. Selbst an Wärme und Herzlichkeit wird es nur von einem einzigen erreicht, demjenigen Zelters, der allerdings als Musiker von Fach von vornherein ein besonders günstiges Publikum abgab. In ehrlicher Begeisterung schreibt dieser am 8. (oder 11.) Juni 1805 an Goethe: „Rameaus Neffen habe ich gestern zum erstenmale mit grofsem Genusse gelesen, und es hat mich nicht wenig gekränkt, dafs Sie und er mehr von der Musik verstehen als ich. Ich habe niemals etwas gelesen, das mir die Augen so mit Zangen aufgerissen hätte, wie diese Schrift. Man kann über sich selbst erstaunen, dies Buch zu verstehen, und ich denke mir: Sie haben nicht widerstehen können es zu übersetzen, wenn es übersetzt ist. Ihre Anmerkungen über die Personen, von denen im Buche die Rede ist, sind so trefflich, dafs ich Sie deswegen verehren müfste, wenn Sie auch nichts weiter geschrieben hätten“. Sehr bemerkenswert ist dabei Zelters Zweifel, ob er es wirklich mit einer Übersetzung zu thun habe. Er scheint nicht der Einzige gewesen zu sein, der auf den merkwürdigen Gedanken verfiel, es könne sich um eine Mystifikation von seiten Goethes handeln; wenigstens weifs Soret in einem Bericht über ein Gespräch mit Goethe vom 2. April 1823 zu melden, dafs (anscheinend damals noch) verschiedene Deutsche geglaubt hätten, das Original habe niemals existiert, und alles sei Goethes eigene Erfindung. Trotz dieser seltsamen Meinung des Freundes und seiner etwas kritiklosen Bewunderung scheint Zelters Brief als eines der wenigen Zeichen freudiger Zustimmung Goethes Herzen sehr wohl gethan zu haben. Seine Antwort vom 19. Juni spiegelt trotz ihrer schlichten Worte die dankbare Befriedigung, welche ihm der Beifall gerade dieses musikalischen Freundes gewährt, deutlich wieder: „Indem ich an Rameaus Neffen und dessen Zubehör arbeitete, habe ich oft an Sie gedacht und mir nur wenige Stunden Unterhaltung mit Ihnen gewünscht. Ich kenne Musik mehr durch Nachdenken als durch Genufs und also nur im allgemeinen. Mich freut, dafs Ihnen dieses Bändchen eine gute Unterhaltung gegeben. Das Gespräch ist aber auch ein wahrhaftes Meisterwerk.“

Erst ein Jahr nach Erscheinen des Werkes, am 12. April 1806, sprach Wilhelm von Humboldt in einem Briefe aus Rom dem Übersetzer des „Rameau“ seine ehrliche Anerkennung aus: „Winckelmann[1]) und Rameau haben mir eine unendliche Freude gemacht. In beiden ist reges Leben und gediegene Erfahrung. — — Rameau giebt Anlafs und die Noten Stoff zu vielen interessanten Betrachtungen über Nationalverschiedenheiten. Beide Bücher stellen sich sehr glücklich in den Anfang eines neuen Jahrhunderts. Sie sind ein Rückblick auf das vergangene und ein Vermächtnis für das folgende.“

Was sonst noch an Beurteilungen des „Rameau“ bekannt geworden ist — es ist auffallend wenig —, trägt durchweg unfreundlichen, wenn nicht gar feindseligen Charakter.

Voran stehen zwei eingehende Besprechungen in Zeitschriften, die einzigen ihrer Art, die ich habe ermitteln können; sie gehen beide von Stellen aus, wo man Goethe von vornherein übel gesinnt war. Ganz auffallend früh, schon am 25. Mai 1805, erschien der „Freimütige“ auf dem Plan, ein deutliches Zeichen dafür, wie aufmerksam man im Hauptquartier der Feinde Goethes Thun und Treiben im Auge behielt. Die Anzeige ist mit G. M. unterzeichnet, ihr Verfasser ist demnach Garlieb Merkel, der damals in Kotzebues Abwesenheit alleiniger Herausgeber des Blattes war. Wenn wir uns daran erinnern, wie entschieden sich Goethe, freilich ohne Namen und Personen zu nennen, in seinen Anmerkungen gegen die perfiden Angriffe des „Freimütigen“ zur Wehr gesetzt hatte, so werden wir diese Kritik nicht ohne Spannung zur Hand nehmen. Aber es stellt sich heraus, dafs die Herren vom „Freimütigen“ doch schlauer sind, als man ihnen zutrauen sollte: mit grofser Gewandtheit spielt der edle Merkel den völlig Unbefangenen. Erst am Schlufs seiner Beurteilung kommt er ganz kurz auf Goethes Anteil an der Arbeit zu sprechen und lobt nicht nur die schöne Übersetzung, die man von ihrem Verfasser habe erwarten dürfen, sondern auch den litterarhistorischen Anhang, der manche sehr belehrende interessante

---

[1]) „Winckelmann und sein Jahrhundert“, welches Werk gleichzeitig mit dem „Rameau“ erschien.

Bemerkungen enthalte. „Vorzüglich ist das sehr wahr", fügt er unverfroren hinzu, „was S. 470 und 471 über die Versuche gesagt wird, Schriftsteller, über deren Talente allein dem Publikum zu richten gebührt, durch Herabsetzung ihres moralischen Charakters zu verkleinern"; freilich sei Diderots Dialog eine etwas merkwürdige Illustration zu diesem Satze. Man glaube nur nicht, daſs Merkel wirklich aus purster Unschuld gerade diese Stelle rühmend hervorgehoben habe, die den „Freimütigen" am empfindlichsten traf. Als es ein paar Wochen später darauf ankam, dem verhaſsten Gegner seine Sünden gegen Kotzebue und den „Freimütigen" vorzurechnen, stellte sich (25. Juli) ein — wirkliches oder angebliches — Schreiben „An den Redakteur des Freimütigen" ein, in dem der „Rameau" nicht vergessen war: „Zuerst", heiſst es, „trat der alte ‚Erselbst' in den Anmerkungen zu der Übersetzung von — — mit einer Apologie und mit Ausfällen auf, die freilich nur noch wenig Kraft, aber doch noch genug bösen Willen zeigen;" Merkels Antwort auf diese Zuschrift verrät nicht, daſs ihm eine solche Auffassung der Anmerkungen neu gewesen wäre.

Um zu Merkels eigentlicher Kritik zurückzukehren, so beschäftigt sie sich, wie schon angedeutet, in der Hauptsache mit Diderot, aber, wie mir scheinen will, durchaus nicht ohne geheime Rücksicht auf Goethe; konnte man dem Groſsen selbst gerade nichts am Zeuge flicken, so muſste dafür das, was er hoch schätzte, in den Staub gezerrt werden. Ein unbekanntes Werk Diderots, so beginnt Merkel, von Goethe übersetzt, werde zweifellos mit groſser Freude aufgenommen werden, und mit Recht — wenn auch nicht um seiner Vortrefflichkeit, so doch um seiner Merkwürdigkeit willen. Freilich sei Diderot dank seinem feurigen Geiste, seinem scharfblickenden Verstande und seiner glänzenden Dialektik in Rücksicht der Gedanken und des Vortrags ein vortrefflicher Schriftsteller, aber — und damit setzt Merkels tadelnde Kritik am gleichen Punkte ein wie Goethes lobende — es fehle ihm durchaus das Kunsttalent, einen Plan zu entwerfen, es fehle ihm Gefühl und wenigstens in der dichterischen Praxis auch Geschmack; unter den Werken, die dies beweisen sollen, ist der von Goethe rühmend hervorgehobene „Jacques le fataliste" nicht vergessen.

Vom „Neffen Rameaus" im besonderen heifst es dann: „Das vorliegende Werk hat alle Fehler der früher gedruckten, und noch dazu den, dafs seine Bestimmung unedel, sein Gegenstand noch zurückstofsender ist, als es bei jenen der Fall war. Erbittert durch die Bosheit seiner Feinde, die alle Schonung gegen ihn und die übrigen Mitarbeiter an der Encyklopädie aus den Augen setzten, schrieb er diesen langen, sehr langen Dialog, zwischen einem rechtlichen Gelehrten und einem litterarischen — Lumpenhunde — zarter weifs ich ihn nicht zu nennen —, einem jener Menschen, die ihre unvollkommene Anlage für Talente, für einen Beruf zur Wissenschaft und zu den Künsten ansehn, die aber, weil es denn doch keine Talente sind, nichts daraus machen können, und nun ins Elend und durch dieses in Verworfenheit und Ehrlosigkeit herabsinken: kurz, einem Menschen, der zur litterarischen Canaille gehört, von der Voltaire mit Recht sagte, dafs sie sehr viel verworfener sei als die der Hallen, des Fischmarkts. Diesen Menschen läfst Diderot sich selbst als eine der scheufslichsten Karikaturen von Niedrigkeit und halbem Wahnsinn bekennen, stellt, wo sich nur eine Gelegenheit findet, seine eignen Feinde dem Scheusal als Kameraden zur Seite und — läfst ihn ein Neffe des berühmten Komponisten Rameau sein, um dabei über Musik zu räsonnieren. Will man dies Buch für eine Sitten- und Charakterschilderung erkennen, so ist es das Gemälde eines in der ekelhaftesten Fäulnis zerfliefsenden Leichnams; will man es als eine Streitschrift betrachten, so ist es eine so boshaft-gemeinte, dafs man sich mit Widerwillen wegwendet; — und was die Kunst-Räsonnements betrifft, — was von diesen nicht zu spät kommt, ist wenigstens in diesem Werke sehr am unrechten Ort."

Ich glaube aus dieser Besprechung den Schlufs ziehen zu dürfen, dafs es dem Verfasser bei gutem Willen an den Voraussetzungen zum richtigen Verständnis des Dialogs durchaus nicht gefehlt hätte: trotz seiner Vorwürfe gegen die Komposition unterscheidet er klar und deutlich Satire und Charakterschilderung, sogar von der Verwebung der beiden Elemente miteinander hat er eine gewisse Vorstellung und kommt damit Schiller so nahe wie kein zweiter; ein ganz richtiges Gefühl

ist es auch, das ihn die musikalisch-ästhetischen Erörterungen als Episode empfinden läſst. Er ist ferner geradezu der erste, der richtig erkennt, daſs die Figur des Neffen kein Typus oder Idealbild, sondern eine Charakterdarstellung ist, und das ist ihm umso höher anzurechnen, als er von dem Modell Diderots ebensowenig etwas wissen konnte, wie Goethe und Schiller. Umso stärker aber wird nach alledem der Verdacht, daſs sein feindseliges Urteil zum groſsen Teil von bösem Willen eingegeben sei. Zwar wenn ihm der Titelheld des Werkes als ein pechschwarzer Bösewicht erscheint, so mag dem Freunde Kotzebues ein derartig rückständiges psychologisches Urteil immerhin zuzutrauen sein; wenn er aber die Darstellung einer derartigen, angeblich ekelerregenden Gestalt Diderot zum Vorwurf macht, wenn er vorgiebt, sich von der Satire mit Widerwillen abwenden zu müssen, so tritt seine Absicht deutlich hervor. Der deutsche Philister sollte hier zwischen den Zeilen lesen: Seht! solche unästhetische und unmoralische Dinge wagt euer vielgepriesener Goethe euch vorzusetzen — zieht daraus den Schluſs, wes Geistes Kind er ist! Wenn Merkels Besprechung nach alledem noch die kräftige Zeichnung und das lebhafte Kolorit der Schilderungen, die philosophische Unbefangenheit der Ansichten und den groſsen Reichtum an blendenden und treffenden, energisch ausgedrückten Reflexionen zu rühmen weiſs, so vermag das den übeln Eindruck der ganzen Besprechung doch nicht zu verwischen.

Eine noch eingehendere, fast acht Spalten füllende Kritik des „Rameau" erschien am 14. Dezember 1805 in der Halleschen „Allgemeinen Litteraturzeitung". Die Redaktion dieses Blattes hatte nicht gerade Anlaſs, Goethe besonders günstig gesinnt zu sein. Als die Bemühungen der preuſsischen Regierung, die Litteraturzeitung mit dem Beginn des Jahres 1804 von Jena nach Halle hinüberzuziehen, sich als erfolgreich erwiesen und die Kotzebue und Genossen über diese schwere Schädigung der Jenaer Universität schon ein schadenfrohes Jubelgeschrei erhoben, war es Goethe gewesen, auf dessen Veranlassung und unter dessen thätigster Beihilfe die weimarische Regierung sich bemüht hatte, für diesen Verlust einen Ersatz zu schaffen: gleichfalls mit dem Jahre 1804 war unter Eichstädts Redaktion

eine neue Jenaische Litteraturzeitung ins Leben getreten. Es wäre nun wohl möglich, daſs diese Rivalität zwischen Halle und Jena sich in der auffallend unfreundlichen Anzeige der Goetheschen Übersetzung wiederspiegelte; ich möchte es aber doch nicht bestimmt behaupten, da das Urteil des Kritikers zwar ohne Frage beschränkt und rücksichtslos, aber nach meinem Gefühl nicht eigentlich unehrlich erscheint. Es ist nach Düntzer eine Leistung des Politikers August Wilhelm Rehberg in Hannover, mit der wir es zu thun haben, und daraus erklärt es sich wohl, daſs die Recension künstlerische Gesichtspunkte in so auffallender Weise vernachlässigt. Wie Merkel, so geht auch Rehberg von einer Würdigung des ganzen Diderot aus. Er kann nicht umhin, die glänzenden Vorzüge des geistvollen Schriftstellers rückhaltlos anzuerkennen, meint aber, der groſse Franzose zwinge den Leser vor allem deshalb so unwiderstehlich in den Bann seiner Phantasie, weil er selbst deren Spiel sei. Moral und Unsittlichkeit, metaphysische Schwärmerei und Atheismus, zarte Empfindsamkeit und Freude an schmutziger Ausschweifung wohnten bei ihm eng aneinander, ohne daſs er deshalb eigentlich unehrlich oder ein Sophist sei. „Sein Gehirn“, so drückt sich Rehberg wenig geschmackvoll aus, „war verbrannt, ehe er anfing, andre anzuzünden.“ Diderots Schriften haben infolgedessen stets etwas so Unmittelbares, wie keine Kunst es zu geben vermag, daneben aber auch fast immer etwas Forciertes. Sie haben zum Teil nur geringen Wert, gerade die originellsten sind erst nach seinem Tode gedruckt worden, teils weil es Diderots Eitelkeit schmeichelte und für seine Kasse vorteilhafter war, zunächst nur für ein Publikum von Prinzen zu arbeiten, teils weil die Veröffentlichung ihm Gefahr gebracht hätte. So malte sich das Bild Diderots im Kopfe eines deutschen Philisters!

Noch befremdlicher ist, was Rehberg über „Rameaus Neffen“ zu sagen weiſs: „Diesen Dialog trifft alles Schlimme, was von Diderots Manier zu sagen ist. Von dem Guten nur Weniges; und man müſste in der That den „Hausvater“, die Bemerkungen über die Gemälde-Ausstellungen, und in andrer Absicht sogar den „Jacques le fataliste“ ganz vergessen, um jenes früher verfertigte und wahrscheinlich vom Verfasser sel

der Vergessenheit übergebene Werk, mit dem deutschen Herausgeber, zu den vorzüglichsten Produkten von Diderots Feder zu rechnen. Es wird hier unter dem Namen von Rameaus Vetter ein Mensch von musikalischem Talente und von vielem natürlichen Verstande aufgeführt, der durch sein Leben und seine Erfahrungen (in dem verdorbensten Kreise der üppigen Hauptstadt des leichtsinnigsten Volkes) dahin gekommen ist, alle Tugend für Hirngespinst und sittliches Gefühl für Albernheit zu erklären, weil sie in der Welt zu nichts führen als zum Verhungern: da doch die erste Bedingung des Lebens ist, dafs man esse. Beiher ist es eine Satire, und mitunter eine witzige Satire auf die Sitten der Grofsen und Reichen und ihrer Schmeichler. Aber dies ist nicht die Hauptsache, wiewohl es so scheinen möchte. Es ist auf die ganze Moralität in der bürgerlichen Welt abgesehen. Die Reflexionen des angeblichen Rameauschen Vetters sind zu solcher Allgemeinheit erhoben, sie greifen so tief in das ganze Wesen der menschlichen Verhältnisse, dafs Tugend und Rechtschaffenheit damit, wo nicht ganz verschwinden, doch wenigstens in die niedern Kreise der Geschöpfe verbannt werden, deren Bestimmung es ist, mit gemeiner Händearbeit das Brot des Tages zu verdienen, und dafür mächtigern Raubvögeln zu fröhnen. Der Hieb gegen die bürgerliche Verfassung und gegen die Regenten, womit der Dialog schliefst, zeigt deutlich genug, dafs es nicht blofs den schwelgenden Pflanzen gilt, die sich an den Stamm der menschlichen Gesellschaft ansetzen, sondern ihrer eignen innersten Konstitution". Ein solcher Ausbruch des Unmutes, heifst es dann, habe bei einem bedeutenden Manne, der am Gelingen guter Absichten verzweifle, zwar etwas Erhabenes; aber solche Unmoralitäten stundenlang anzuhören, sei denn doch gar zu arg.

Man wird Rehberg nicht abstreiten können, dafs dieses sein Urteil an Schiefheit so ziemlich das Menschenmöglichste leistet. Die Satire, um die das Ganze sich dreht, ist ihm etwas Nebensächliches, von dem Vorhandensein eines Charakterbildes hat er keine Ahnung, und mit einem erstaunlichen Mangel des einfachsten künstlerischen Gefühls macht er Diderot für alles verantwortlich, was er seinen Helden sagen läfst, legt

daran den Maſsstab eines Hüters der Tugend und socialen Ordnung und erschrickt nicht wenig über das Ergebnis, das sich dabei herausstellt.

Auf diesem einmal eingeschlagenen falschen Wege schreitet nun Rehberg rüstig weiter: er tadelt Diderot, daſs er seinem Helden zuviel von seinem Eigenen geliehen, er findet, daſs Lukians Abhandlung von den schmeichelnden Gelehrten erquicklicher und minder abstoſsend wirke, daſs Klingers „Weltmann und Dichter“ den Konflikt zwischen praktischem Verstand und moralischem Ideal edler zum Ausdruck bringe als „Rameaus Neffe“; ja, er zeigt sogar nicht übel Lust, sich der Palissot und Genossen anzunehmen, deren Hauptverbrechen in Diderots Augen sei, daſs sie die „gefährlichen Narrheiten“ der Philosophen eher durchschaut hätten als andere Leute. Den närrischen Musikanten Rameau läſst Rehberg gelten, den ernsthaften nicht — aber nicht etwa, weil seine Kunstanschauungen zu wohlgeordnet seien, sondern weil solche Feinfühligkeit zu seinem moralischen Charakter nicht passe! Also nicht einmal so weit hatte Rehberg die Charakterschilderung verstanden, um diesen einfachen Widerspruch zu lösen. So werden wir uns denn nicht wundern, wenn er schlieſslich Goethes lobende Worte über den wohldurchdachten Plan des Ganzen zurückweist und meint, Diderot habe den Dialog nicht zum Drucke gelangen lassen, weil seine Äuſserungen über Musik ihm selbst zu dürftig erschienen seien. Goethes Anmerkungen werden nicht ohne Anerkennung genannt, aber der Kritiker bedauert, daſs sie einer so unwürdigen Arbeit angehängt seien: „Wie man ein Buch als Rameaus Vetter schreiben kann, wenn man Diderot ist, das begreift sich. Wie man sich aber, wenn man Goethe ist, wochenlang mit einem solchen Werke beschäftigen mag, das ist in der That nicht einzusehen.“ Zudem sei die Übersetzung solcher Werke undankbar: in der fein ausgebildeten französischen Sprache lasse sich manches minder anstöſsig und beleidigend sagen als im Deutschen, so z. B. wirke das bei Goethe so häufig vorkommende Wort „Schuft“ höchst unangenehm; aber auch gesehen von solchen Bedenken, scheine es wohl mö zösische Gewandtheit besser zu erreichen, als

lungen sei. Der arme Rehberg hat Unglück in allem, was er sagt: auf hundert Werke mag zutreffen, was er über den Unterschied des Französischen und Deutschen bemerkt — nur gerade auf Diderots „Rameau“ nicht, dessen Grobheit man getrost als eine echt germanische bezeichnen kann!

Damit hätte wohl Rehbergs Kritik ihr Ende erreicht, wenn nicht noch eine Stelle der Anmerkungen wäre, die seinem moralischen Gewissen besonderen Schmerz verursachte — es ist eben dieselbe, über welche der gewandte Merkel so graziös hinweghüpfte. Der Behauptung Goethes, daſs es unzulässig sei, bei Beurteilung eines dichterisch oder sonstwie hervorragenden Mannes den rechten Gesichtspunkt zu verrücken und statt seiner Leistungen seine moralischen Handlungen vor den Richterstuhl der Kritik zu ziehen, tritt Rehberg mit gröſster Entschiedenheit entgegen; aber die Art und Weise, in der das geschieht, belehrt uns schnell, daſs er wieder gar nicht verstanden hat, worum es sich handelt. Seine Behauptung, daſs sich die Persönlichkeit des Künstlers in seinem Werke viel zu scharf abzudrücken pflege, als daſs man den Menschen vom Künstler trennen könne, ist ja gewiſs wahr — aber ich sehe auch gar nicht, daſs Goethe dies bestritten hätte. Nicht dagegen verwahrt er sich, daſs man die Leistungen des Künstlers auf ihren persönlichen und sittlichen Gehalt prüfe, sondern daſs man statt der Leistungen die sittliche Persönlichkeit beurteile. Es ist also eigentlich Goethe selbst, der gegen die unzulässige Scheidung von Mensch und Künstler protestiert, die sich überall da einfindet, wo ein ohnmächtiger Neid an den — künstlerischen sowohl wie sittlichen — Wert der Werke nicht mehr hinanzureichen vermag und daher dem Menschen etwas anzuheften versucht. Wir brauchen demnach auf Rehbergs Erörterung, daſs die Verbannung aller moralischen Rücksichten aus dem ästhetischen Urteil die Kunst entwürdigen würde, gar nicht näher einzugehn — ob falsch, ob richtig, sie gehört jedenfalls gar nicht zur Sache. Und wenn er alsdann mit Goethe vom Künstler zum talentvollen Manne übergeht, so bewegt er sich dabei mutatis mutandis in dem gleichen Miſsverständnis wie zuvor: sein mannhaftes Eintreten für die moralische Energie, die er dem Genie vorziehen will, ist

wiederum ein Kampf gegen Windmühlen. Nicht vergessen wollen wir aber, dafs unser Kritiker am Schlusse auch die Ursachen und Wirkungen grofser Kunst in erster Linie ins Sittliche setzt — welchen Befähigungsnachweis zum künstlerischen Urteil er sich damit ausstellt, möge der Leser sich selbst sagen.

Man wird sich nicht wundern, dafs diese platte Recension Goethes gröfsten Unwillen erregte, und ihm nicht verargen können, dafs er sogar — meines Erachtens mit Unrecht — den guten Glauben des Verfassers in Zweifel zog. „Gegen Rameaus Neffen", schrieb er am 31. Dezember 1805 an Eichstädt, „haben sich die Herrn Hallenser in ihrer wahren Natur gezeigt. Man weifs nicht, ob man die Beschränktheit oder den bösen Willen mehr bewundern soll. Wie schön nimmt sich dagegen der Dezembermonat Ihres Blattes aus!" Dieses Blatt, die Jenaische Litteraturzeitung, war mit seiner Anzeige des „Rameau" noch im Rückstand; Eichstädt hatte zwar bereits an Rochlitz die Aufforderung gerichtet, das Werk zu besprechen, dieser hatte jedoch in einem Briefe vom 12. Dezember das Anerbieten abgelehnt, weil er überlastet sei, und Einsiedel als Referenten empfohlen. Mit Bezug darauf schrieb Goethe an Eichstädt weiter: „Dafs R. [ochlitz] die Recension des „Neffen" ablehnt, wundert mich nicht. Ob E. [insiedel] die Quästion ein- und übersehe, darüber ist wohl nicht die Frage, ob er aber animi sensa in eine förmliche, stringente Recension zu verwandeln und einzufleischen wisse, wage ich nicht zu entscheiden. Von einer Probe will ich nicht abraten." Daran schliefst sich die bittere Klage, dafs Schillers Äufserungen über das Werk nicht erhalten seien. Zu einer Besprechung des „Rameau" in der Jenaischen Litteraturzeitung ist es leider nicht gekommen, obwohl man den Plan anscheinend noch nicht gleich fallen liefs; wenigstens bat sich Eichstädt noch im Februar 1806 — freilich vergeblich — von Goethe ein Exemplar des Werkes aus (Goethe an Eichstädt, 19. Februar).

Den beiden gedruckten Urteilen, die wir besprochen, stehen zwei briefliche an Unfreundlichkeit leider durchaus nicht nach. Von August Wilhelm Schlegel werden wir von vornherein das Beste nicht erwarten: der Führer der Romantik stand zu Diderot in ausgesprochenem Gegensatz; mit

naturalistischen Ästhetiker hatte er nichts gemein, und gegen den Begründer des „Drame bourgeois" wollte er sogar die französischen Klassiker in Schutz nehmen. Dennoch gilt sein Unwille weniger dem Verfasser des Originals als dem Übersetzer und Erklärer; aus dem Schreiben, das er am 11. Mai 1806 aus Genf an Fouqué sandte, sehen wir mit Erstaunen, welch tiefe Kluft sich seit den Tagen des „Ion" zwischen Goethe und seinem Schützling aufgethan hatte. „Was soll uns", ruft Schlegel aus, „eine steife, ganz französisch lautende Übersetzung eines Dialogs, den Diderot selbst vermutlich verworfen hat? Ich habe recht über die barbarische Avantage lachen müssen, die Shakespeare und Calderon bei ihren Stücken gehabt haben sollen. Dies ist eine wahrhaft barbarische Art zu schreiben, dergleichen sich jene Grofsen nie zu schulden kommen lassen." Schon die Bemerkungen über die Übersetzung machen einen höchst unerquicklichen Eindruck. Von Schlegel, der selbst ein vorzüglicher Übersetzer war, sollte man am wenigsten erwarten, dafs er über Goethes liebevolle Arbeit so dünkelhaft und leichtfertig abspräche, und seine Vermutung, dafs Diderot selbst den Dialog verworfen habe, ist gar völlig aus der Luft gegriffen. Noch unangenehmer aber wirkt der hämische Ton, in dem er sich über eine der markantesten Stellen aus den Anmerkungen ausläfst. Entweder es war wirklich nur der Ausdruck „barbarische Avantagen", woran er Anstofs nahm — dann stünde seine Aufregung zu dem unbedeutenden Anlafs in auffallendem Mifsverhältnis; oder aber, was mir wahrscheinlicher vorkommt, er glaubte seine Abgötter Calderon und Shakespeare durch die Zuerkennung nur barbarischer Vorzüge vor der Antike gekränkt — alsdann erntete Goethe übeln Dank dafür, dafs er unter Schlegels eigenem Einflufs der Romantik derartig entgegengekommen war, dafs er vor den beiden Hauptthelden, die sie verehrte, in ehrlicher und warmer Bewunderung seine Degenspitze gesenkt hatte. Dafür, dafs sein Urteil dem Vorwurf der Parteilichkeit nicht entgehe, hat übrigens Schlegel selbst gesorgt. Unmittelbar nach den Bemerkungen über den „Rameau" fährt er fort: „Man versichert uns, dafs Goethe im Gespräch unverhohlen Partei gegen die neue Schule nimmt, und das ist in der Ordnung. Warum zieht er nicht gedruckt gegen

sie zu Felde?“ Also weniger dem Freunde Diderots als dem Gegner der Romantik galt Schlegels Groll — hinc illae lacrimae!

Auch das zweite briefliche Urteil, das wir zu verzeichnen haben, kommt, wenn wir den Begriff nicht allzu eng fassen, aus dem romantischen Lager. Wir finden es im Briefwechsel Friedrichs von Gentz mit dem zerfahrenen und wirrköpfigen Adam Heinrich Müller. Gerade in den Tagen, wo die letzten Blätter von Goethes Anmerkungen in die Druckerei wanderten, Ende Aprils 1805, war Adam Müller in den Schofs der allein seligmachenden Kirche zurückgekehrt, ein Schritt, den sein Freund Gentz in seinem Tagebuche von ganzem Herzen gutbiefs; wir werden unsere Erwartungen von ihrem Urteil danach zu richten haben. Dasjenige Müllers ist — ich will ganz ehrlich sagen: zum Glück — nicht erhalten; seine Äufserungen über den „Rameau“ sowohl wie über „Winckelmann“ gaben aber Gentz Anlafs, sich am 13. Juli 1805 über beide Werke Goethes ebenfalls auszusprechen: „Was mich in Ihrem Briefe aufserordentlich frappiert hat, ist Ihr Urteil über die beiden neuesten Produkte von Goethe. Ich kenne sie beide, hätte es aber nie gewagt, so davon zu sprechen. Dafs ich so, nur noch etwas weniger gut, davon denke, will ich nicht leugnen. Die Noten zum Rameau sind blofs trivial und platt; über Voltaire und d'Alembert heute noch so zu faseln, ist doch wirklich einem Goethe nicht erlaubt. Die Aufsätze über Winckelmann sind gottlos. — — Nein! von diesen beiden Büchern steht selbst Goethe sobald nicht wieder bei mir auf! Solche hatten wir von Schiller nie zu besorgen“. Hinzuzufügen ist dem wohl nichts.

Diese Urteile stellen der deutschen Kritik eben kein Ehrenzeugnis aus, und die Verpflichtung des Forschers, sie wieder ans Tageslicht zu ziehen, ist nicht eben beneidenswert. Glücklicherweise sind sie ohne Nachahmung geblieben, nur Gervinus hat sich durch seine bekannte Abneigung gegen den späteren Goethe verleiten lassen, mit den Merkel und Gentz in ein Horn zu stofsen; trösten wir uns damit, dafs in Frankreich der geistvolle Sainte-Beuve mit Diderots Werk auch nicht eben glimpflich verfahren ist. Die Gleichgültigkeit gegen

den deutschen „Rameau“ ist leider bis auf den heutigen Tag noch nicht überwunden; doch bekunden die Arbeiten Geigers im Goethejahrbuch von 1882 und Düntzers Einleitung zu seiner Ausgabe in Kürschners „Nationallitteratur“ wenigstens ein steigendes Interesse an dem wertvollen Werke, das Goethe seiner Nation nicht umsonst geschenkt haben sollte.

IX.

„Nachträgliches zu Rameaus Neffe".

Mit der Übersetzung und Erklärung des „Neveu de Rameau" hatte der langjährige Entwicklungsgang, in dessen Verlauf Goethe Diderot immer näher gekommen war, seinen Höhepunkt, aber keineswegs sein Ende erreicht. Bei der Vielseitigkeit von Goethes Interessen und Arbeiten war es gar nicht anders möglich, als dafs er immer wieder von Zeit zu Zeit an Diderot überhaupt sowohl wie an „Rameaus Neffen" im besonderen erinnert wurde und die Gedankenfäden weiterspann, die ihn mit dem Meister und seinem Werke verknüpften. Wenn er im Juli 1810 in Karlsbad Voltaires Korrespondenz aus den Jahren 1755—1761 studierte, so mochten ihm dabei die Briefe an Palissot wieder begegnen, die er 1805 auszugsweise übersetzt hatte. Eine neue Ausgabe von Madame du Deffands Briefen an Horace Walpole und Voltaire, deren Lektüre ihn im Februar 1812 beschäftigte, mufste seine Aufmerksamkeit auf die litterarisch bedeutsamen Frauen zurücklenken, an denen schon der Verfasser der „Anmerkungen" so lebhaften Anteil genommen hatte. 1813 erschienen in Schellings „Allgemeiner Zeitschrift von Deutschen für Deutsche" (ersten Bandes zweites Heft) Madame Vandeuls Erinnerungen an ihren Vater Diderot zum erstenmal im Druck; dafs sie Goethes Aufmerksamkeit nicht entgingen, bezeugt sein Tagebuch, das unterm 20. August 1813 notiert: „Diderots Leben." Bald darauf, am 12. Oktober 1813, verfafste er das Gedicht „Offne Tafel"; der Rundreim des Vorbildes dazu, das „Va-t'en voir s'ils viennent, Jean" von Houdard de la Motte, war ihm zum erstenmal im „Rameau" begegnet. Auch die verschiedenen selbstbiographischen Arbeiten, die spätestens 1809 begannen,

mufsten mehr als einmal Erinnerungen an Diderot und seine Einwirkung wachrufen. In besonders hohem Mafse geschah dies im Jahre 1812. Als Goethe an die Darstellung seines Strafsburger Aufenthaltes für „Dichtung und Wahrheit" herantrat, entlieh er am 10. oder 12. Oktober von der weimarischen Bibliothek die fünf ersten Bände von Grimms „Correspondance littéraire", die damals gerade im Druck erschienen waren, und war bis zum 21. fast täglich, einmal sogar nächtlicherweile, auf das lebhafteste damit beschäftigt. Über den Eindruck berichtet ein Brief an Knebel vom 17. Oktober: danach sammelte Goethe aus der Korrespondenz die Scheltworte, um daraus einen „Dictionnaire détractif" zusammenzustellen, eine Art Supplement zu des Franzosen Pougens 1794 erschienenem „Vocabulaire de nouveaux privatifs". Geisterhebendes fand er in der „Correspondance" wenig; das Bild der französischen Litteratur, welches sich ihm daraus ergab, erschien ihm, ähnlich, wie er es gleichzeitig in „Dichtung und Wahrheit" darstellt, als abgelebt und greisenhaft; aber schliefslich heifst es: „Zwei einzige Figuren halten sich aufrecht in dem socialen, politischen, religiösen Konflikt, wo immer einer den andern zu vernichten sucht, und die beiden sind Diderot und Galiani". Offenbar ebenfalls für die Darstellung der französischen Litteraturverhältnisse in seiner Selbstbiographie zog Goethe in den nächsten Tagen — vom 25. bis 27. Oktober — seine Anmerkungen zu „Rameaus Neffe" zu Rate; am 3. und 15. November kehrt die Erwähnung des Werkes im Tagebuch wieder. Das Studium wurde also wohl fortgesetzt. Auch den geplanten „Dictionnaire détractif" verlor Goethe nicht ganz aus dem Auge: ein Stückchen davon bearbeitete er im Oktober 1817, um es in „Kunst und Altertum" (ersten Bandes drittes Heft) zu veröffentlichen; zwei Jahre später, im November 1819, regte ihn eine französische Kritik dieses Versuches zu einer Erwiderung an, die Anfang 1820 ebenfalls in „Kunst und Altertum" (zweiten Bandes zweites Stück) erschien. Goethe erinnerte sich hier mit Dank daran, was ihm die „Correspondance" in den achtziger Jahren gewesen, und verweilte mit sichtlicher Freude bei der Schilderung des Eindrucks, den damals „die herrlichsten Arbeiten Diderots", der „Jacques", die „Religieuse"

und andere mehr, stückweise wie sie nach Weimar kamen, auf ihn gemacht hatten.

So war also Goethe weder Diderot noch dem „Rameau" ernstlich entfremdet, als 1821 die Rückübersetzung des Dialogs von de Saur und de Saint-Geniès erschien.

Der Plan zu dieser Übersetzung war nicht von den Franzosen selbst ausgegangen, vielmehr hatte der deutsche Publizist und Litteraturfreund Konrad Engelbert Oelsner (1764 bis 1829), der, schon längst in Frankreich kein Fremder mehr, seit 1818 als preufsischer Legationsrat in Paris lebte, den jungen Vicomte de Saur zu der Arbeit angeregt; dafs dieser dabei seinen Freund Saint-Geniès — der später ebensowohl wie Saur die Verantwortung für das Werk auf sich nahm — zu Rate zog, scheint Oelsner nicht gewufst zu haben. Mit einem Briefe vom 15. November 1821 sandte Oelsner das am 3. erschienene Buch an Varnhagen von Ense nach Berlin: „Da ich vermute, dafs Sie mit Herrn von Goethe in Beziehung stehen, so nehme ich mir die Freiheit, Ihnen beifolgendes Werk zu senden, mit der Bitte, es ihm zukommen zu lassen. Es ist eine Übersetzung seiner Übersetzung. Ich habe den jungen Saur zu der Arbeit veranlafst. Sein Verleger hat für gut befunden, die Goetheschen Noten bis zur zweiten Auflage unterzuschlagen, und will sie dann als Broschüre herausgeben. Der Kniff ist ihm geglückt. Das Buch geht reifsend ab, wiewohl die Zensur den Journalen nicht erlaubt, es anzupreisen. Jedermann glaubt, das Original zu lesen. Solches wäre noch mehr, wenn sich der Übersetzer strenger an den deutschen Text gehalten hätte. Umsonst versuchte ich, den jungen Sprudelkopf zum völligen Gehorsam zu bringen. — — Empfangen Sie aus Weimar ein freundliches Wort für meinen Hitztum, so teilen Sie es mit". Am 26. November sandte Varnhagen das Werk an Goethe, mit einem Briefe, der die eben mitgeteilten Bemerkungen Oelsners, abgesehen vom Eingangs- und Schlufssatz, citierte; am 3. Dezember traf die Sendung in Weimar ein, und Goethe widmete ihr den Abend darauf eine wohl nur flüchtige Durchsicht. Unterdessen hatte Varnhagen am 30. November seinem Freunde angezeigt, dafs er die Bestellung an Goethe ausgerichtet habe. Der alte Herr, meinte er, werde

ohne Zweifel großses Vergnügen an dem Buche finden, wenn auch die List des Buchhändlers, die Arbeit für das Original auszugeben, den reinen Eindruck etwas stören müsse. Übrigens werde er nicht verfehlen, eine etwaige Antwort aus Weimar sofort mitzuteilen. Am 14. Dezember hatte sich Goethe noch nicht geregt, und auch noch am 27. mufste Varnhagen trösten: „Goethe ist sparsam in Antworten, er entschuldigt sich deshalb im allgemeinen in dem letzten Hefte von „Kunst und Altertum"; vielleicht redet er künftig an diesem Orte von der ihm doch gewifs merkwürdigen und schmeichelhaften Erscheinung." Erst ein Jahr später ging diese Hoffnung in Erfüllung: Ende Novembers 1822 wanderte eine kurze Anzeige Goethes in die Druckerei, um 1823 im ersten Hefte des vierten Bandes von „Kunst und Altertum" zu erscheinen. Sie gab einen knappen Hinweis auf die ungünstigen Schicksale des deutschen „Rameau", erwähnte Deppings Inhaltsangabe des Dialogs im Ergänzungsbande zur Diderot-Ausgabe von 1818 und desselben Versuch, einige Stellen zurückzuübersetzen, und kam dann auf die neue Erscheinung zu sprechen; diese habe sich zwar für das Original ausgegeben, aber die „humoristische Schelmerei einer Rückübersetzung" sei inzwischen bereits entdeckt worden. Er selbst — Goethe — habe noch keine Vergleichung angestellt, Pariser Freunde jedoch, welche die Veranlassung gegeben und den Unternehmer Schritt für Schritt begleitet hätten, versicherten, dafs die Übersetzung wohl geraten, wenn auch etwas reichlich frei sei. Den Namen des Übersetzers zu nennen, halte er sich nicht für berechtigt.

Es dürfte hier wohl der Ort sein, diese viel berufene, aber selten gelesene Rückübersetzung einer kurzen Würdigung zu unterziehen. Leichtfertiger und frivoler als die beiden jungen Franzosen ist wohl nicht leicht jemand mit fremdem geistigen Eigentum umgesprungen. Gerade sie hätten allen Anlafs gehabt, bei ihrer schwierigen Arbeit mit der ängstlichsten Vorsicht zu Werke zu gehen — statt dessen behandeln sie den Goethe-Diderotschen Text mit einer Willkür, die schwerlich ihres gleichen hat. Ich weifs nicht, hat die Eitelkeit sie gekitzelt, ihr kümmerliches Lämpchen für die grofse Fackel Diderots auszugeben, oder aber schien ihnen der Dialog nicht

umfangreich oder wirksam genug — kurz, sie haben das Bedürfnis empfunden, ihn allerwärts mit den fadesten Zusätzen und Zusätzchen zu spicken; auf jeder Seite finden sich solche Erweiterungen, und häufig geben sie dem Text ein so fremdes Aussehen, dafs man Goethes Übersetzung kaum wieder erkennt, von Diderots Original ganz zu schweigen. Auch was nicht Zusatz ist, kann eher Paraphrase als Übersetzung genannt werden, der Wortlaut der Vorlage wird kaum einmal beachtet. Wenigstens das eine und andere Beispiel: „Nach Tische denkt er auf eine Gelegenheit zum Nachtessen“, heifst es gleich im Anfang von „Rameaus Neffen“, „und auch die Nacht bringt ihm neue Sorgen. Bald erreicht er zu Fufs ein kleines Dachstübchen, seine Wohnung, wenn nicht die Wirtin, ungeduldig, den Mietzins länger zu entbehren, ihm den Schlüssel schon abgefordert hat.“ Das klingt den Herren Saur und Saint-Geniès viel zu dürftig, sie wissen besser, was wirkt, und schreiben: „Le dîner trouvé, nouveau sujet de méditations: où soupera-t-il? et lors même qu'il a réussi à dîner et à souper tous les soucis de la journée ne sont pas épuisés. Il faut se coucher quelque part. Heureux, cent fois heureux, lorsque regagnant à pied sa modeste hôtellerie, il a pu rentrer dans la petite chambre au septième étage, qu'on lui a louée sans informations et que la maîtresse d'auberge, lasse d'attendre ses dix francs d'un mois de loger, ne lui a pas déjà redemandé sa clef!“ Oder es heifst von Herrn von Bissy: „Der ist als Schachspieler, was Demoiselle Clairon als Schauspielerin ist; beide wissen von diesen Spielen alles, was man davon lernen kann.“ Wie platt und kahl im Vergleich zu der ungemein witzigen und reichhaltigen Rückübersetzung! „M. de Bussy est joueur d'échecs“, heifst es dort, „comme Mlle Clairon est actrice. Rempli de connaissances, ayant tout pour réussir, au talent près, c'est un homme qui sait et qui explique à merveille comment et pourquoi on joue bien: il n'y a que le bien jouer qui lui manque.“ Im Original steht zwar so ziemlich das Gegenteil von alledem — aber die Umarbeitung nimmt sich doch gut aus. Man mufs noch obendrein zufrieden sein, wenn die saubern Gesellen ihre Vorlage wenigstens halbwegs verstanden

haben; wo dies nicht der Fall ist, phantasieren sie wie toll drauf los. So sagt Rameau einmal: „Uns hatte die Vorsehung von Ewigkeit her bestimmt, Gerechtigkeit zu üben am jedesmaligen Bertin, und wer uns unter unsern Enkeln gleicht, ist bestimmt, Gerechtigkeit zu üben an den Montsauges und Bertins der Zukunft.“ Und was lesen wir in der Übersetzung? „La Providence a promis (!) de nous rendre justice (!) dans l'éternité à venir (!!), et de payer le salaire de leurs actions à tous les Bertin passés, présents et futurs. En attendant l'éternité, et que justice se fasse dans l'autre vie (!!), elle est mieux rendue qu'on ne pense dans celle-ci.“ In der That eine tüchtige Leistung! Gesellt sich ab und zu zur Dreistigkeit die Gedankenlosigkeit, so kommt nicht weniger Ergötzliches zu Tage: Rameau spielt den grofsen Mann und sieht im Geiste seine Kreaturen um sich herumschwänzeln: „Er sah Palissot, Poinsinet, die Frérons, Vater und Sohn, La Porte“ etc.; Saur und Saint-Geniès fügen hinzu: „et d'autres assis près de nous dans le café“ und halten auch weiterhin an der Vorstellung, dafs die Palissot und Genossen thatsächlich während des Dialogs im Café de la Régence gegenwärtig sind, unbedenklich fest. Manchmal ist ihnen auch die Vorlage nicht derb genug: statt „der kleinen Hus“ mufs es heifsen „d'une catin“, statt „die gefährlich krank scheint“ „qui crie comme une chatte en chaleur“; Palissot hat nicht Geld geliehen, „um sich kurieren zu lassen“ sondern „pour se faire guérir de la v . . .“. Ab und zu begegnen auch ganz freie Erfindungen. So verläuft zum Beispiel den Herren der Schlufs des Dialogs zu sehr im Sande, und sie halten es für notwendig, ein Stückchen anzuflicken, in dem Diderot den Neffen Rameaus zum Abendessen einladet!

Namen und Citate müssen sich dem souveränen Willen der Herren Saur und Saint-Geniès fügen: der Tanzlehrer Javillier wird in einen Abraham verwandelt, Montsauge und Vilmorien werden in Mésenge und Villemorin umgetauft, Corbie und Moette in Corbié und Motté. „Aspettare e non venire“ berichtigen sie in „aspettarsi (!) non venire“, die Arie „j'attendrai“ heifst bei ihnen „j'attendrai l'aurore“. Hin und wieder begegnen widersinnige Verdrehungen: „ich will nicht Euern

Onkel zum Beispiel nehmen“ heifst: „je vais prendre votre oncle pour exemple“, oder „Ihr habt an mir immer einigen Anteil genommen“: „J'ai toujours pris quelque intérêt à moi-même“. Die lächerlichsten Mifsverständnisse — wovon schon oben ein Beispiel — begegnen in Menge, und nur schwer widersteht man der Versuchung, ganze Seiten mit diesen kostbaren Proben unfreiwilligen Humors zu füllen: „Hole der Henker die beste Welt“, sagt Rameau, „wenn ich nicht dabei sein soll“: „que le diable emporte les hommes parfaits, pourvu que je ne sois pas emporté avec eux“. „Du warst genährt, Mund, was begehrst du? und nun halte dich wieder an die Höken“, heifst es anderwärts; dafür im Französischen: „Tu étais nourri au delà de tes souhaits; à présent je t'ai encore sur les épaules.“ Ferner: „den H—n küssen“: „baiser des catins“; „Da fing er an — — mit verwirrtem Blick an der Decke herzusehen“: „d'un air égaré il regarde le tapis qui couvrait la table“; „frisch wie eine Weide“ (= franc comme l'osier): „uni comme un gazon“; „Rockentheologie“: „théologie de Roch“; „Pinselgesicht“: „pintrichon“; „das ganze Gezücht der Blättler“: „tous les gueux de cette espèce“; und schliefslich wird gar der Satz: „sie wissen noch nicht, was sie in Musik setzen sollen, und daher auch nicht, was dem Tonkünstler frommt“ wiedergegeben durch: „ils ne savent pas encore ce qu'ils mettront en musique. Cela rend les compositeurs tout-à-fait pieux“, worauf noch der erklärende Zusatz folgt: „N'ayant point d'opéra sur le métier, ils ne font plus que de la musique d'église.“ Ich denke, der Leser wird übergenug haben und sich sein Urteil über das saubere Machwerk selbst bilden.

Im Frühjahr 1823 folgte der Rückübersetzung des Dialogs die Übertragung der Anmerkungen unter dem Titel „Des hommes célèbres de France au dix-huitième siècle ... par M. Goëthe: Traduit de l'Allemand par MM. de Saur et de Saint-Geniès; et suivi de notes des traducteurs, destinées à développer et à compléter sur plusieurs points importants les idées de l'auteur“; der Verleger war jedoch nicht mehr Delaunay, sondern Renouard. Auch dieses Werk gaben die Verfasser zunächst in Oelsners Hände, der es diesmal aber nicht

an Varnhagen, sondern an Goethes Freund, den Grafen Reinhard, weiter beförderte. Die erste Kunde von dem Buche erhielt Goethe durch ein Schreiben Reinhards aus Frankfurt vom 11. April 1823, dem ein Auszug des Oelsnerschen Briefes beilag. Reinhard giebt seiner Freude darüber Ausdruck, daſs man jetzt in Paris Goethes auf vielfache Weise gedenke, teilt dann einiges über Oelsners Persönlichkeit und Schriftstellerei mit und fährt fort: „Der Gegenstand ihrer Bearbeitung konnte von den beiden jungen Männern, deren der eine, Saur, Sohn des ehemaligen Senateurs aus dem Roer-Departement, der andere, St. Geniès, Übersetzer des Tibulls ist, für französischen Sinn nicht glücklicher gewählt werden; denn eben in jenen Ihren Urteilen über französische Schriftsteller spricht sich vollkommene Kenntnis der Nationalität, der diese angehören, in höchst glücklicher Verschmelzung mit den eigentümlichen Ansichten, sei's des deutschen — sei's Ihres individuellen Geistes, aus. Was nun freilich die vorangedruckte notice [über Goethes Leben und Werke] betrifft, so hat mir diese mehr als einmal ein zwar zuweilen schadenfrohes, aber doch immer ganz gutmütiges Lächeln abgewonnen. Ob sie aus dem Konversationslexikon geschöpft sei, weiſs ich nicht, denn ich habe den Artikel nicht gelesen; mir scheint jedoch, die beiden Verfasser haben nicht nur Ihre Schrift, sondern auch Ihre Person recht eigentümlich ins Französische übersetzt. Daſs nun die Reihe der Übersetzung an Meister Wilhelm kommen soll,[1]) dabei, dünkt mich, haben Sie, nach der vorliegenden Probe zu urteilen, nichts zu wagen; denn wiewohl ich diese mit dem deutschen Text noch nicht verglichen habe, so scheint mir doch Herr Oelsner mit Unrecht den jungen Männern eine geringe Kenntnis der deutschen Sprache zuzutrauen; die eigne kennen sie vollkommen und wissen sie auf eine geistreiche Weise zu gebrauchen. — — Wie dem sei, so bin ich gewiſs, Sie werden dem reinen Willen und der innigen Verehrung für Sie Ihr Wohlwollen, dem Erfolg Ihre Zufriedenheit nicht versagen und durch den Ausdruck Ihres Beifalls Herrn Oelsners

[1]) Saur und Saint-Geniès planten eine Übersetzung von „Wilhelm Meister“.

und meine Hoffnung und den Wunsch der Akoluthen erfüllen.“ Aufser an Goethe wollte Reinhard auch noch an den Kanzler von Müller ein Exemplar abgehen lassen, welches für den Grofsherzog Karl August bestimmt und von einem Huldigungsschreiben der Übersetzer begleitet war. Auch für diese Sendung sollte Goethe einen Dank erwirken. Dringender, aber auch leichtfertiger konnte man sich nicht wohl bemühen, Goethe ein günstiges Vorurteil für das französische Werk beizubringen.

Aufser dem Buche selbst erhielt Goethe gleichzeitig mit Reinhards Brief ein Schreiben der Herren Übersetzer vom 26. März, das in der Hauptsache aus nichtssagenden Komplimenten besteht; zwischendurch wird die geplante Übersetzung des „Wilhelm Meister“ angezeigt, und zum Schlufs haben die saubern Gesellen die Unverfrorenheit, ihre fragwürdige Leistung geradezu dem Urteil Goethes zu unterbreiten. Dieser scheint die Sendung am 17. April erhalten zu haben, wo sein Tagebuch verzeichnet: „Betrachtungen über die französische Übersetzung meiner Noten zu Rameau Des hommes célèbres.“ Tags darauf meldete er Reinhard die Ankunft des Pakets, das ihm viel Vergnügen gemacht habe. „Zuvörderst also hab' ich mich selbst in fremder Sprache wieder zu studieren, denn ich erinnere mich kaum jenes früheren Unternehmens; so viel aber weifs ich recht gut, dafs ich damals meinen Landsleuten den Genufs des wundersamen Dialogs, der mich so sehr interessierte, möglichst zu fördern wünschte. Wie es sich nun jetzt als selbständiges, als bedeutend angekündigtes Werk ausnehme, mufs ich erwarten. Auf alle Fälle kann ich zum voraus versprechen, dafs ich den Übersetzern und Kommentatoren ein freundlich Wort sagen werde, dem ich aber auch einigen Gehalt verleihen möchte, den ich nur aus näherer Kenntnis des Büchleins selbst zu schöpfen imstande bin. — — Herrn Oelsner danken Sie für seine Teilnahme. — — Schliefslich bemerke ich noch, dafs Herr Kanzler von Müller jenen Auftrag gern übernommen hat, wobei zu wünschen ist, dafs ihm das Geschäft gerate.“ Am 26. April heifst es dann im Tagebuch: „Herr Professor Riemer; Abrede mit demselben wegen des französischen Werkes.“

Inzwischen urteilten andere Leute weniger leichtsinnig über die „Hommes célèbres“ als Graf Reinhard. Ein Exemplar des Buches war in die Hände einer geistreichen Dame, der Frau Geh. Regierungsrat von Voigt geb. Ludecus gefallen, die daraufhin dem weimarischen „Journal für Litteratur, Kunst, Luxus und Mode“ eine Besprechung einsandte, welche die Anmafsung der Franzosen scharf zurückwies. Der Herausgeber, Oberkonsistorialdirektor Karl Friedrich Peucer, war vorsichtig genug, diesen Artikel zunächst an Goethe zu senden, mit der Bemerkung, dafs er ohnehin entschieden gewesen sei, die Anzeige, so wie sie vorliege, nicht zum Abdruck zu bringen, sondern sie teils zu ändern, teils durch Zusätze zu mildern; er erbat sich aufserdem Goethes Meinung darüber. Daraufhin erfolgte, laut Tagebuch, am 29. und 30. April von Goethes Seite ein „Promemoria an Herrn Peucer wegen der Recension des Pariser Werks“, des Inhalts, dafs Goethe selbst eine Besprechung liefern werde. Nach einem Schreiben Riemers an Goethe vom 2. Mai sprach Peucer dafür seinen herzlichsten Dank aus, was ihn jedoch nicht hinderte, noch im gleichen Monat (Nr. 36) eine Notiz zum Abdruck zu bringen, welche anscheinend die Beurteilung der Frau von Voigt in zwar etwas veränderter, aber doch noch genügend scharfer Fassung wiedergiebt oder doch wenigstens den gleichen Standpunkt vertritt wie diese. Unter der Überschrift „Goethe und Voltaire“ geifselt der kurze Artikel zwar scheinbar nicht so sehr die „Hommes célèbres“ selbst als eine Anzeige derselben im „Miroir“, aber die Beispiele französischer Anmafsung und Unwissenheit, die angeführt werden, sind zum gröfsten Teil nicht Eigentum der Recensenten im „Miroir“, sondern der Herren Saur und Saint-Geniès selbst, und es wäre nicht unmöglich, dafs der deutsche Beurteiler dies wohl gewufst und nur in Rücksicht auf höheren Wunsch nicht ausgesprochen hätte. Merkwürdigerweise scheint Goethe von diesem seiner eigenen Auffassung so auffallend widersprechenden Aufsatz nichts erfahren zu haben. Inzwischen war er selbst ans Werk gegangen. Am 3. Mai schon wurde nach seinem Tagebuch „Verschiedenes auf die Übersetzung der Hommes célèbres de France diktiert“, am 4. heifst es: „Einiges an meiner französischen Übersetzung“, am 5.: „Einiges

zur vorläufigen Recension des französischen Litteraturwerkes", am 6.: „Aufsatz über das französische Werk Hommes célèbres de France", am 7.: „Abends Hofrat Meyer, Professor Riemer; den Aufsatz über das französische Werk gelesen", am 9.: „Nochmalige Abschrift der Hommes célèbres etc. für Herrn Grafen Reinhard." Diese Abschrift ging am 17. Mai mit einem Briefe an Reinhard ab. Es heifst darin: „Die beiden hierher gesandten Exemplare, mein Teuerster, und einige andere von Leipzig angekommene brachten sogleich unter den hiesigen Litteratoren grofse Bewegung hervor; da nun das Verneinen sich immer lebhafter bezeugt als das Bejahen, so war im Augenblick schon eine mifswollende Recension auf dem Wege zur Presse, die freilich im eigentlichen Sinne nicht Unrecht hatte, weil sie sich auf die einem Deutschen leicht zu entdeckenden Irrtümer der französischen jungen Männer warf,[1]) aber eben deswegen ungrazios einen üblen Effekt hätte thun müssen. Ich erregte darauf die um mich versammelten mäfsig denkenden Freunde zu einem kleinen Aufsatz, wodurch denn auch jener erster Versuch verdrängt ward.[2]) Ich lege die Abschrift bei zu gefälliger Mitteilung an die Pariser Freunde, dafs sie wenigstens vorläufig einen guten Willen von unserer Seite gewahr werden." Reinhard liefs sich durch dieses Versteckspiel — auch in dem Aufsatz selbst redet Goethe von sich in der dritten Person — nicht darüber täuschen, dafs Goethe der Verfasser sei. Er antwortete am 28. Mai: „Die wohlwollende Aufnahme, die Sie dem Versuch der Pariser Freunde gewährten, ist mir sehr erfreulich. Die Akten hierüber sind vor wenigen Tagen an Herrn Oelsner abgegangen; Herr von Müller hatte sie durch die Antwort des Grofsherzogs vervollständigt. Ihr Urteil über die Schrift ist zugleich belehrend und belohnend, besonders da Sie dadurch einer ungünstigen und, bei so deutlich ausgesprochenem guten Willen der Verfasser, schon dadurch schiefen Beurteilung zuvorkommen."

Zu Anfang des Juni erschien Goethes Anzeige anonym im Modejournal Nr. 45. Schon kurz zuvor hatte sie Peucer

---

[1]) Trifft auf die Anzeige im Modejournal vom Mai zu.

[2]) Vgl. dagegen oben.

zur grofsen Befriedigung des Verfassers ins Französische übersetzt, und Goethe versprach, die Übertragung an Reinhard weiter zu befördern. Hiermit noch nicht zufrieden, wandte sich Peucer zunächst an den Obermedizinalrat von Froriep mit der Bitte, sie irgendwie in Pariser Journalen abdrucken zu lassen oder aber als Beilage zum Modejournal zu veröffentlichen. Er glaube, Goethe geschähe damit ein Gefallen. Froriep sandte daraufhin die Übersetzung an Julien, den Redakteur der „Revue encyclopédique"; ob dieser sie zum Abdruck gebracht, weifs ich nicht. Ein Brief Peucers an Böttiger ferner, vom 8. Juni, bittet diesen, doch für einen Abdruck in der „Allgemeinen Zeitung" Sorge zu tragen, die in Paris stark gelesen werde. Sowohl Froriep als auch Böttiger gegenüber bekannte Peucer, dafs Goethe der Verfasser der Besprechung sei.

Am 11. Juni sandte Goethe Peucers Übersetzung an Reinhard: „Dafs Sie, teuerster Verehrter, meinen kleinen Aufsatz billigen, ist mir höchst erwünscht, denn er war in unruhiger Zeit und nicht sonderlich vorbereitet geschrieben; der gute Wille mag dabei das Beste gethan haben. Den Abdruck lege bei, nicht weniger eine französische Übersetzung, verfafst von dem Redakteur, welcher mir vielen Dank wufste, dafs ich ihm von jener mifswollenden Anzeige loshalf.[1]) Man hat nur immer zu thun, um die Verwirrungen, die mehr durch vorlaute als bösartige Menschen eingeleitet werden, wieder ins Gleiche zu bringen." Reinhards Antwort auf diese Briefe ist leider nicht erhalten.

Es möge hier zunächst eine kurze Inhaltsangabe der Goetheschen Anzeige folgen. Goethe erklärt zunächst, dafs es sich bei den „Hommes célèbres" um eine Bearbeitung der Anmerkungen zum „Rameau" handle, und berichtet über die Schicksale des Werkes bis zum Jahre 1821. Jetzt habe der Herausgeber des französischen „Rameau" in Saint-Geniès einen Mitarbeiter herangezogen und die Anmerkungen, nicht in der ursprünglichen alphabetischen, sondern in einer dem Wert und der Würde der Personen und Gegenstände mehr angemessen

---

[1]) Sollte das wirklich der Fall gewesen sein, so würde Peucer in eigentümlichem Lichte erscheinen.

scheinenden Folge übertragen. „Durch dieses Umstellen jedoch wird die Vergleichung des Übertragenen mit dem Original sehr erschwert, und es wird nicht deutlich, was eigentlich dem Deutschen und was den Franzosen angehöre. Da wäre denn zu untersuchen: inwiefern sich die Übersetzer ans Original gehalten, sich von demselben entfernt, Gedanken entwickelt, Meinungen substituiert und sonst Veränderungen vorgenommen haben, um ihrer Nation das günstige Urteil eines Fremden über ihre vorzüglichsten Männer noch erst recht eingänglich und schmackhaft zu machen." Von den Noten hat er mit Vergnügen Kenntnis genommen: vor allem interessiert ihn der Hinweis auf Mercier, aus dessen Mitteilungen hervorgehe, dafs Rameaus Neffe wirklich existiert habe. Auch Diderots Verfasserschaft werde aufser Zweifel gesetzt, über Piron und andere Bemerkenswertes beigebracht. Höchst merkwürdig sei es, wie die Übersetzer den Zwiespalt französischer und deutscher Denkweise oft unbewufst aussprächen: „Es sind nun einmal gewisse Dinge, von denen sie nicht abgehen, andere, die sie sich nicht zueignen können; doch sucht ihr Urteil überall irgend eine Vermittlung." Ihr Streben wird aber dankbar anerkannt, wenn sie sich auch schliefslich den Rat gefallen lassen müssen, sich künftig von dem Leben und Wirken deutscher Schriftsteller genauer zu unterrichten.

Wer Goethes Anzeige unbefangen liest, wird daraus ohne Zweifel die Vorstellung gewinnen, als handle es sich bei den „Hommes célèbres" um ein zwar nicht tadelloses, aber doch immerhin tüchtiges und anerkennenswertes Buch. Man verspürt Lust nach seiner Lektüre, man möchte gern Goethes Winken folgen und durch Vergleich mit der Vorlage den interessanten Unterschied zwischen französischer und deutscher Denkweise feststellen. Aber nur zu bald legt man es, aufs ärgste enttäuscht, aus der Hand, und der Gewissenhafte wird sich zehnmal besinnen, ehe er unsern geistreichen Nachbarn im Westen den Schimpf anthut, die losen Vögel Saur und Saint-Geniès als berufene Vertreter französischen Geistes anzuerkennen. Man fragt sich vergeblich: wie konnte Goethe ein solches Buch so anzeigen, man verspürt brennende Lust, sich der schwergekränkten Frau von Voigt, die Goethes litte-

rarische Ehre besser wahrnahm als er selbst, aufs entschiedenste anzunehmen. Es ist ja richtig, dafs Goethes Recension unter sehr erschwerenden Umständen verfafst wurde: Reinhard übte den stärksten Druck aus, um ihn günstig zu stimmen, und Goethe gab unüberlegt das Versprechen, ein freundliches Wort zu sagen, ohne das Werk genauer angesehen zu haben; seine Anmerkungen waren ihm anfänglich nicht gegenwärtig, die Recension entstand zu übler Stunde und war mangelhaft vorbereitet. Aber ein Rätsel bleibt sie trotz alledem: dafs die Franzosen seinem geistigen Eigentum Gewalt angethan und ihm fremde Ansichten untergeschoben hatten, war ihm kein Geheimnis, über die Mängel der biographischen Einleitung konnte niemand weniger im Zweifel sein als er selbst — und doch kein Wort der Mifsbilligung, vielmehr die ausgesprochenste Neigung, den vermeintlichen guten Willen der jungen Leute für die That zu nehmen. Es ist schwer verständlich, wie Goethe — wenigstens vorübergehend — in solche Selbsttäuschung verfallen konnte. Die Freude, in Frankreich ernsthaft berücksichtigt zu werden, konnte wohl kaum besonders grofsen Anteil daran haben — wer den Beifall der Frau von Staël und Victor Cousins gefunden hatte, bedurfte doch wahrhaftig nicht mehr der Saur und Saint-Geniès!

Es mufs gerade heraus gesagt werden: die „Hommes célèbres“ sind ein wahres Muster von Liederlichkeit, Frechheit und Unwissenheit, wie man wohl so leicht kein zweites finden wird. Schon der flüchtigste Anblick zeigt, dafs es sich um eine ganz gewöhnliche Spekulation handelt: aus den wenigen Bogen der „Anmerkungen“ ist ein Buch von rund 300 Seiten geworden. Wenn die ersten dreifsig Seiten mit einer kurzen Würdigung Goethes angefüllt werden und den einzelnen Abschnitten des Werkes Noten der Übersetzer folgen, so kann man dagegen ja grundsätzlich nichts einwenden, wenn aber auf S. 230 die „Notes des traducteurs“ noch einmal von frischem beginnen und teils zur Biographie und Würdigung Goethes, teils zum Text noch neue Nachträge bringen, so giebt es für dieses schludrige Verfahren nur eine Erklärung: das Buch war noch nicht dick genug, und es mufsten noch ein paar Bogen angestoppelt werden. Und welch ein Produkt ist

die „Notice“ über Goethe! Freilich wird kein billig Denkender verlangen, dafs eine französische Würdigung Goethes von 1823 heute noch befriedige, aber ein solcher Wust von Unsinn und Unwissenheit, wie er sich hier findet, ist denn doch unerhört. Nachdem der Lebensgang bis zur Wetzlarer Zeit ziemlich richtig dargestellt worden, wird uns berichtet, dafs Goethe in seiner Jugend auch eine französische Reise unternommen habe und mit den bedeutendsten Geistern Frankreichs in persönliche Berührung getreten sei; es ist damit nicht etwa der Strafsburger Aufenthalt gemeint, denn dieser ist bereits zuvor erwähnt worden, vielmehr schwebt den Biographen offenbar eine Reise nach Paris vor, und ausdrücklich wird denn auch an anderer Stelle Baculard d'Arnaud als einer der Männer genannt, denen Goethe näher getreten sei. Es handelt sich hier fraglos um eine bewufste Fälschung: den Übersetzern kam es nur darauf an, ihrem Buche einen gröfseren Absatz zu verschaffen, indem sie ihren Lesern aufbanden, Goethes Bewunderung für die Franzosen des 18. Jahrhunderts zeige sich an allen Ecken und Enden — denn diese Behauptung, die noch oft wiederholt wird, folgt der Geschichte von der französischen Reise auf dem Fufse. So wird denn auch die Emanzipation des jungen Goethe von französischen Vorbildern eingehend entschuldigt und als berechtigt nachgewiesen, und in der Würdigung des Goethe von heute, die auf eine kurze Besprechung der italienischen Reise folgt, wird nicht versäumt, darauf hinzuweisen, dafs der grofse Mann Korrespondent des „Institut de France“ und, dank seiner Unterredung mit Napoleon, Ritter der Ehrenlegion sei. Von den Werken sind bisher nur besprochen der „Werther“, über dessen Wirkung die Herren Biographen ziemlich gut unterrichtet sind, während sie sich über den Inhalt ausschweigen; ferner der „Faust“, von dem sie offenbar nicht allzuviel wissen, und endlich der „Götz“, den sie für ein Stück in Versen zu halten scheinen. Nach einem kurzen Hinweis auf den „Triumph der Empfindsamkeit“ und die antikisierende „Iphigenie“ geht nun eine ergötzliche Vorlesung über den „Meister Vilhem“ los, der als philosophischer Roman mit Diderots „Jacques le fataliste“ und Voltaires „Candide“ verglichen wird. In diesem Werke giebt es nach

Saur und Saint-Geniès ein sehr merkwürdiges Kapitel, in welchem Gefühl und Phantasie auf Kosten des berechnenden Verstandes gepriesen werden — gemeint sind wohl die „Bekenntnisse einer schönen Seele"; damit hat Goethe in Deutschland grofses Unheil angerichtet: einer seiner Schüler machte die hier gepredigten Grundsätze zum Mittelpunkte eines Systems der moralischen Ästhetik, ein zweiter schritt, mit noch gröfserem Erfolg, zum Mysticismus und zur religiösen Ästhetik fort — kurz, Goethe war auf dem besten Wege, zum Haupte einer neuen Sekte zu werden. Die protestantische Geistlichkeit schlug Lärm, da die neue Lehre zum Katholicismus führe, und Goethe, den es mehr reizte, ein zweiter Voltaire als ein zweiter Luther zu sein, steuerte selbst dem Unwesen, indem er — — den „Neveu de Rameau" übersetzte! So malte sich in den Köpfen der Herren in Paris Goethes Verhältnis zur Romantik!

Es folgt eine Besprechung von Goethes Werken, sauber nach Gattungen geordnet. Gelesen haben die Herren Saur und Saint-Geniès allerdings bestenfalls nur den „Egmont", den „Tasso", den „Faust" und von Gedichten den „Gott und die Bajadere", den „Neuen Pausias" und den „Zauberlehrling". Trotzdem wissen sie über alles zu reden: der „Grofskophta" ist eine Tragödie hohen Stils, unter den bürgerlichen Stücken (Drames) ist das beste „La vie et l'apothéose de l'artisan", unter den in Deutschland häufig aufgeführten Lustspielen figuriert ein Stück „Le sonneur des cloches". Epische Hauptwerke sind „Hermann und Dorothea" und „Renard de Reineck", von kleineren Stücken ist „La mission de Jean de Saxe" erwähnenswert, unter den Romanen erscheinen „Les années de l'apprentissage de Vilhelm Meister" noch einmal, sie scheinen aber ein anderes Werk zu sein als der bereits genannte „Meister Vilhem". „Benvenuto Cellini" ist ein selbständiges Werk Goethes, auch giebt es Memoiren von ihm, welche bis zum Schlufs der italienischen Reise reichen, und neben naturwissenschaftlichen Schriften hat er auch juristische und mathematische verfafst. In Anbetracht aller dieser Verdienste rufen die Deutschen mit gerechtem Stolze aus: Goethe ist unser Voltaire, und der grofse Mann fühlt sich durch eine solche Huldigung höchlich geschmeichelt. Doch übergenug des Un-

sinns! Die bodenlose Leichtfertigkeit der Biographen liegt zu sehr auf der Hand; haben sie es doch nicht einmal für nötig gehalten, das von ihnen citierte Buch „De l'Allemagne" von Frau von Staël gewissenhaft zu Rate zu ziehn!

Wie steht es nun aber mit der Hauptsache, der angeblichen Übersetzung der Goetheschen Anmerkungen? Schon bei der Rückübersetzung des „Rameau" mufsten wir die Kunst bewundern, mit welcher Saur und Saint-Geniès ihrem Texte einen wesentlich gröfseren Umfang zu geben wufsten. Aber dort beruhten doch immer noch wesentlich zwei Drittel der Rückübersetzung auf der Vorlage: in den „Hommes célèbres" stehen die Dinge noch viel schlimmer. Es ist durchaus keine Übertreibung, wenn man behauptet, dafs Saur und Saint-Geniès die angebliche Übersetzung der Anmerkungen auf den vierfachen Umfang des Originals gebracht haben. Das Hauptmittel, das sie zu diesem löblichen Zwecke anwenden, besteht einfach darin, Goethes Gedanken zwar im wesentlichen beizubehalten, aber mit einem ungeheueren Aufwand von Worten wiederzugeben. Es hat dies die gleiche Wirkung, wie wenn man starken Wein mit einem dreimal gröfseren Zusatz von Wasser verdünnt, aber ohne jeden Skrupel verzapfen die saubern Herren dies jämmerliche Getränk als echtes Produkt der Goetheschen Kelter. Wieviel Plattes und Schiefes dies unwürdige Verfahren mit sich bringt, läfst sich leicht denken — aber was thut's? Die Seiten werden gefüllt, und die Herren Übersetzer haben das erhebende Bewufstsein, dafs sie noch viel mehr zu sagen haben als der grofse Goethe! Scheuen sie sich doch nicht einmal, Goethes Worte gelegentlich zu verdrehen und verfälschen, ja, ihm ihre eigene kümmerliche Weisheit in den Mund zu legen. Nicht einmal die neue, angeblich sachgemäfse Anordnung des Stoffes ist mit Liebe und Sorgfalt durchgeführt: zwar hie und da erkennt man einen leitenden Gesichtspunkt, so wenn die Encyklopädisten und ihre Genossen zusammengestellt sind, wenn im Anschlufs an den Artikel „Musik" Rameau, Lulli und Duni abgehandelt werden; dazwischen aber herrscht die bunteste Unordnung: so steht Dorat zwischen den Artikeln „Geschmack" und Fréron, d'Olivet zwischen Marivaux und Palissot, und am Schlufs haben gar

vierzehn überschüssige Artikel, die nicht ganz bequem unterzubringen waren, die alphabetische Ordnung des Originals unbedenklich beibehalten!

Um von dem saubern Übersetzungsverfahren einen klareren Begriff zu geben, diese und jene Probe! Aus der Überfülle des Materials greife ich blindlings das erste beste heraus und stofse dabei gleich auf eine Stelle, in welcher sich elastische Ausdehnung des Textes und Verfälschung der Goetheschen Meinung aufs schönste vereinen. „Piron“, sagt Goethe, „war einer der besten, geistreichsten Gesellschafter, und auch in seinen Schriften zeigt sich der heitere, freie Ton anziehend und belebend“; statt dessen in der Übersetzung: „L'un des hommes les plus spirituels qu'ait produits la France, si riche et si féconde en ce genre; le plus véritablement bon vivant (comme disent ses compatriotes), le plus inépuisable diseur de bons mots, le plus amusant convive de son temps. Ses ouvrages respirent cette gaîté franche et communicative. Il la répand sur tous les sujets, et l'inspire à tous ses lecteurs.“ Oder es heifst bei Gelegenheit von Marivaux' ersten Bühnenerfolgen: „Das Neue hat als solches schon eine besondere Gunst“; dafür im Französischen, ohne jede Erweiterung des eigentlichen Gedankens: „Remarquons d'abord que les ouvrages, objets de ces faveurs imméritées, ont été la plupart les coups d'essais d'auteurs débutant dans la carrière. L'attrait de la nouveauté, si puissant sur nos esprits, explique dès lors une partie de prodige. On jouit plus en imagination qu'en réalité; et pour le public, l'espérance est souvent le premier des plaisirs.“ Und so weiter ad infinitum!

Auch an Beispielen für absichtliche Fälschung Goethescher Meinungen ist kein Mangel; vor Voltaire liegt der Altmeister auf den Knien: „Voltaire sera toujours regardé comme le plus grand homme en littérature des temps modernes, et peut-être même de tous les siècles“; er preist mit vollen Backen die Encyklopädie, er lobt d'Alembert, dem er als mathematischer Schriftsteller (!) so viel verdanke — kurz, alles Französische mufs er bestaunen, wie es dem Angehörigen einer halbbarbarischen Nation geziemt; schade nur, dafs man diese kostbaren Stellen im Urtexte vergeblich sucht! In dem Artikel „Geschmack“

kommt Goethes Original auf Bartas zu sprechen, dessen altväterliche Poesie schon alle Elemente der französischen Dichtung enthalte und den Eindruck einer gutmütigen Karikatur mache, obwohl manches Gute darin sei; in der Übersetzung sind wir Deutsche von der Grofsartigkeit dieses Werkes entzückt, und Bartas kann nach Goethes Meinung sich neben den gröfsten französischen Meistern sehen lassen; freilich sei in Frankreich seitdem die herrliche Epoche Ludwigs XIV. vorübergegangen, deren vollendetere Leistungen auf dem Studium und der Nachahmung der Antike beruhten. Dafür hat Deutschland aber vor Frankreich voraus, dafs es ein wahres Eldorado für Schriftsteller ist: die litterarische Satire ist dort ohne Einflufs, und das Publikum verteidigt einen angegriffenen Mann von Genie wie seinen Freund; im Original (Artikel Rameaus Neffe) steht freilich nur, dafs der deutsche Schriftsteller von Verdienst auch bei den schlimmsten Angriffen dem Publikum im Durchschnitt wert bleibt.

Welche Vorstellung sich die Übersetzer von Goethes ästhetischer Denkweise machen, dafür folgende Beispiele: sie lassen ihn „Rameaus Neffen“ preisen, weil das Werk instruktiv für den Philosophen und nützlich für den honnête homme sei; er lobt die moralische Wirkung des Dialogs, der durch die Darstellung des Lasters die Tugend ins glänzendste Licht stelle und dem Leser das erhebende Gefühl gebe, dafs er dem genialen Lumpen als sittliche Persönlichkeit weit überlegen sei. In den Artikel „Geschmack“ wird eine lange Stelle eingeschoben, in der es u. a. heifst: „La juste appréciation de ce qui doit plaire, en tel pays ou à telle époque d'après l'état moral des esprits, voilà ce qui constitue le goût“, und diesem schönen Grundsatze zu Liebe werden Goethes sämtliche Äufserungen zurechtgeschoben. Palissots „Philosophen“ haben nach Pseudo-Goethe ihren Zweck verfehlt, weil sie die Aufgabe der Charakterkomödie, durch Lachen zu bessern, nicht im Auge behalten, und im Artikel „Batteux“ mufs Goethe sich gar zu dem Glauben bekennen, Kunst sei verschönernde Nachahmung der Natur! Wer dies und manches andere zu dem Nachweis benutzen will, dafs Saur und Saint-Geniès nicht nur Goethes Worte, sondern auch seinen Geist ins Französische übersetzt

haben, mag es versuchen! Ich für mein Teil verzichte gern auf diese Aufgabe!

Und dabei haben die beiden Gesellen noch die Frechheit, dem Ganzen einen Artikel „Des traductions“ voraufgehen zu lassen, den Goethe nie geschrieben hat! Oft, heifst es darin unter anderem, seien Übersetzungen nicht besser als üble Nachrede und gäben dem übersetzten Autor fast das Recht, seine Übersetzer, die bei einer fremden Nation sein Ansehen schädigten, wegen Verleumdung zu belangen! Und das schreiben Saur und Saint-Geniès, ohne sich selbst getroffen zu fühlen. Diese Verlogenheit setzt denn doch allem die Krone auf!

Endlich noch ein paar ergötzliche Kleinigkeiten: Goethe mufs den etwaigen Besitzer einer französischen Kopie des „Rameau“ auffordern, diese zu veröffentlichen — das geht natürlich auf die Rückübersetzung von 1821, und damit deren Abweichungen vom Original erklärt werden, heifst es weiter, in der deutschen Übersetzung habe das Werk die Hälfte seines Wertes verloren; die Herren Übersetzer waren gewifs überzeugt, das Verlorene aus eigner Kraft vollkommen wieder eingebracht zu haben! Gozzi halten sie für einen deutschen Dichter, von Païsiello behaupten sie, er sei in Italien durch einen neueren Komponisten (das Original zielt auf Mozart und Deutschland) verdrängt worden. Die „Propyläen“ schliefslich sind ein Werk Goethes, in dem mehrere Paradoxe Diderots über dramatische Kunst widerlegt werden, insonderheit die „Entretiens sur le fils naturel“.

Auf die Noten näher einzugehen, möge mir erspart bleiben; erwähnt sei nur, dafs von den nachträglich angeflickten eine den Inhalt des „Faust“ nach einer eben erschienenen Übersetzung, eine andere den der „Braut von Korinth“ mitteilt. Auch auf den „Cellini“ wird jetzt nachträglich etwas näher und richtiger eingegangen. Wirklich wertvoll ist von alledem nur der Abdruck von Merciers Bericht über Rameaus Neffen, der für das richtige Verständnis des Dialogs allerdings von wesentlicher Bedeutung war.

Es ist kein erfreulicher Anblick, wenn Goethe mit seiner wohlwollenden Anzeige den zweideutigen Pariser Litteraten den Weg ebnet; „es thut mir in der Seele weh, wenn ich

dich in der Gesellschaft seh',“ möchte man mit Gretchen sprechen. Aber erfreulicherweise dauerte seine Selbsttäuschung nicht lange an, die Augen wurden ihm geöffnet, und sein Urteil schlug ins genaue Gegenteil um. Am schärfsten spricht sich diese neue Ansicht in einem Briefe an Zelter vom 11. April 1825 aus: „Die Franzosen haben gegen die deutsche Litteratur eine wunderliche Lage; sie sind ganz eigentlich im Fall des klugen Fuchses, der aus dem langen Halse des Gefäſses sich nichts zueignen kann; mit dem besten Willen wissen sie nicht, was sie aus unsern Sachen machen sollen, sie behandeln alle unsere Kunstprodukte als rohen Stoff, den sie sich erst bearbeiten müssen. Wie jämmerlich haben sie meine Noten zum Rameau durcheinander entstellt und gemischt. Da ist auch gar nichts an seinem Fleck stehen geblieben.“ Woher aber diese merkwürdige Umkehr? Ich glaube, die Antwort auf diese Frage ist nicht schwer zu finden.

Am 27. Juli 1823, also kaum anderthalb Monate nach Erscheinen der Goetheschen Recension, hatte der Buchhändler Brière nebst einem Exemplar seiner Ausgabe des „Neveu de Rameau“ jenen Brief an Goethe abgeschickt, in welchem er den Altmeister anflehte, in dem Streite zwischen ihm und den Rückübersetzern, die ihre Ausgabe zwar nicht mehr für Diderots Original erklären konnten, aber nunmehr frech behaupteten, auch Brières Text sei eine Fälschung, das entscheidende Wort zu sprechen. Nun war ja gewiſs auch Brière keine unbedingt einwandfreie Persönlichkeit, wenn er aber bei Goethe über die Herren Saur und Saint-Geniès bittere Klage führte, so war er ohne Frage im besten Recht; zudem war er in der Lage, den Beweis dafür zu erbringen, daſs die sauberen Herren nicht nur mit seiner Buchhändlerehre, sondern auch mit dem Texte der Goetheschen Übersetzung auf das keckste umgesprungen waren: er fügte ein Exemplar ihrer Ausgabe bei, in dem er einen Teil der vielen Schnitzer und willkürlichen Zusätze am Rande angemerkt hatte, dazu noch den Journalartikel, in welchem sie über den vermeintlich unechten Text Brières so hochmütig absprachen. Man könnte demgegenüber freilich darauf hinweisen, daſs auch Brières Text nicht der tadelloseste sei, daſs seine Angaben über das von ihm benutzte

Manuskript und über seinen Prospekt von 1821 nicht alle auf Wahrheit beruhen; aber selbst wenn hier absichtlich falsche Angaben des Buchhändlers vorlägen, was allerdings wahrscheinlich ist, so war Goethe doch nicht imstande, sie als solche zu erkennen, während er über die Qualitäten der Herren Saur und Saint-Geniès nach dem Briefe Brières kaum länger im Zweifel sein konnte.

Goethe beantwortete Brières Schreiben erst einige Monate später, am 16. Oktober 1823, und zwar mit warmem Danke. Schon der erste Eindruck der Lektüre habe ihn davon überzeugt, dafs hier das Original vorliege, eine Vergleichung mit der Übersetzung diese Annahme durchaus bestätigt. Er freue sich, dafs er gar manche Stelle finde, welche ihn befähige, seiner Arbeit, wenn er sie weiter danach ausbilde, einen gröfseren Wert zu geben. Leider ist es bei diesen schönen Vorsätzen geblieben: in die letzte eigenhändige Ausgabe des Goetheschen „Rameau“ ist aus Brières Text nichts weiter übergegangen als ein paar Entstellungen von Namen und Citaten, die Brière seinerseits aus Saur entlehnt hatte. Über die Gegner Brières schwieg sich Goethes Brief vorsichtig aus; anders konnte und wollte er wohl nicht verfahren.

Dieser kurze Briefwechsel gab Goethe im Oktober 1823 — zwischen dem 16., wo sein Schreiben an Brière abgefafst wurde, und dem 20., von dem der Schlufs seiner gleich zu erwähnenden Arbeit zum „Rameau“ datiert ist — Gelegenheit, in einem kurzen Aufsatze noch einmal die gesamten Schicksale des „Rameau“ vom Jahre 1805 ab bis auf die Gegenwart an seinen Augen vorüberziehen zu lassen. Die beiden früheren Arbeiten aus „Kunst und Altertum“ und dem „Modejournal“ wurden dabei benutzt. Merkwürdigerweise werden auch jetzt noch immer Saur und Saint-Geniès, sowohl was den „Rameau“ als was die Anmerkungen angeht, äufserst glimpflich behandelt. Es kann dies aber nur Rücksicht auf Reinhard gewesen sein, denn ein erhaltener Entwurf zu dem Aufsatze stimmt völlig zu Goethes späterem Brief an Zelter. Es heifst darin: „Übersetzung als Original gegeben — Keineswegs glücklich — Allzu willkürliche Abweichung vom Text. — Hätte man sich mit Geist daran gehalten, so wäre das Original ganz nahe wieder her-

zustellen gewesen. Eine ähnliche wilde willkürliche Behandlung meiner Noten.“ In einigem Widerspruch damit steht allerdings wieder die Art und Weise, wie Goethe am 12. Dezember 1823 Sulpiz Boisserée auf Brières Ausgabe des Diderotschen Werkes hinweist: „Lesen Sie es ja gleich, wenn es noch nicht geschehen wäre; was man mich als Vorredner sagen läſst, darf ich allenfalls anerkennen, es ist jedenfalls ganz in meinem Sinne geschrieben.“ Diese Worte beziehen sich auf die Einleitung, welche Brière aus den „Hommes célèbres“ von Saur und Saint-Geniès entlehnt hatte und die, wie alles in diesem Buche, nur eine kühne Paraphrase Goethescher Ansichten enthielt. Trotz seiner inzwischen erlangten Einsicht ging also Goethe den beiden Franzosen wieder ins Garn.

Am 25. Oktober scheint Goethe seinen eben genannten Aufsatz erweitert zu haben, indem er die von Saur und Saint-Geniès aus Mercier beigebrachte Stelle verdeutschte; wenigstens liegt sie in gleicher Form und Schreiberhand vor, und das Tagebuch verzeichnet am 26.: „Die gestrige Übersetzung durchgesehen.“ Dem Ganzen sollte dann der Brief Brières in seiner Originalfassung angehängt werden.

Für einstweilen trat nur ein kleiner Teil dieser Arbeit hervor, derjenige, der sich auf die neuesten, mit Brières Brief in Verbindung stehenden Ereignisse bezog. Am 6. November 1823 wird diese „Notiz wegen Rameaus Neffen“ im Tagebuch erwähnt, im Dezember ging sie in Druck und erschien Anfang 1824 im vierten Bande von „Kunst und Altertum“ (Heft 3).

Der gesamte Aufsatz trat erst nach Goethes Tode ans Licht, 1833, im 46. Bande der Werke. Die Darstellung der Schicksale des „Rameau“ hatte Riemer durchkorrigiert, die Übersetzung aus Mercier kam überhaupt gar nicht in Goethes Fassung, sondern in einer Übersetzung von Eckermann zum Abdruck, wohl weil diesem die Goethesche Arbeit nicht druckreif vorkam; es scheint, daſs die zum „Rameau“ gehörigen Arbeiten eben samt und sonders das Schicksal haben sollten, von Unberufenen entstellt zu werden. Den echten Text des Goetheschen Aufsatzes von 1823 hat erst 1900 die weimarische Ausgabe gebracht. Auf die Arbeit Goethes näher einzugehen,

erübrigt sich, da sie von uns zur Darstellung der Schicksale des „Rameau“ bereits ausgiebig benutzt worden ist.

Seiner Vorliebe für Diderot blieb Goethe auch in den letzten Jahren seines Lebens treu. Mehr als einmal begegnet sein Name in den Gesprächen mit Müller und Eckermann, aber nie wird er anders genannt als mit der gröſsten Hochachtung. „Die Franzosen“, heiſst es u. a. einmal (Gespräch mit Müller, 24. April 1830) „bekommen doch kein achtzehntes Jahrhundert wieder, sie mögen machen, was sie wollen. Wo haben sie etwas aufzuweisen, das mit Diderot zu vergleichen wäre? Seine Erzählungen, wie klar gedacht, wie tief empfunden, wie kernig, wie kräftig, wie anmutig ausgesprochen! Als uns das durch Grimms Korrespondenz in einzelnen Fragmenten zukam, wie begierig faſste man es auf, wie wuſste man es zu schätzen! Ja, das war noch eine Zeit, wo etwas Eindruck machte; jetzt läſst man alles leichtsinnig vorübergehen.“ Und noch ein Jahr vor seinem Tode, am 9. März 1831, sprach Goethe Zelter gegenüber in einem Briefe das schwerwiegende Wort aus: „Diderot ist Diderot, ein einzig Individuum; wer an ihm oder seinen Sachen mäkelt, ist ein Philister, und deren sind Legionen. Wissen doch die Menschen weder von Gott noch von der Natur noch von ihresgleichen dankbar zu empfangen, was unschätzbar ist.“

Als ein Zeugnis dankbarer Empfängnis dessen, was Diderot und Goethe vereint Unschätzbares geboten, möge dagegen die vorliegende Arbeit gelten dürfen!

X.

Anhang.

Fortlaufende Erläuterungen zu Goethes Übersetzung.

3,4. Bank d'Argenson. Genauer Bank in der Allée d'Argenson. Diese Allee, im Garten des Palais-Royal, führte ihren Namen von dem nahe gelegenen Hôtel d'Argenson Nach Briefen Diderots an Sophie Volland vom 12. August und 11. Oktober 1759 diente die Bank den beiden öfters als Ort ihrer Zusammenkünfte.

9 f. Allée de Foi. Sie mündete in den Garten des Palais-Royal und führte ihren Namen nach einem berühmten Café.

17. Café de la Régence. An der Place du Palais-Royal.

21. Rey. Wirt des Café de la Régence.

22. Légal. M. de Kermuy, sieur de Légal (oder Le Gal), ein bretonischer Edelmann, berühmter Schachspieler.

22. Philidor. François-André Danican, genannt Philidor (1726—1795), gleich hervorragend als Schachspieler wie als Komponist. — Mayot. Von ihm ist Näheres nicht bekannt.

4,5. Foubert. Wahrscheinlich ein Chirurg.

7,19 ff. Der so viel —— über die Theorie der Musik schrieb. Zwischen 1722 und 1762 schrieb Rameau der Onkel in der That nicht weniger als zwanzig Abhandlungen über musikalische Theorie.

8,6. Marivaux. Pierre Charlet de Chamblain de Marivaux (1688—1763), der bekannte feinsinnige Komödiendichter und Romanschriftsteller, der damals schon seit Jahren nichts

Nennenswertes mehr veröffentlicht hatte und mehr und mehr in Vergessenheit geriet. Vgl. Goethes Anmerkung.

6 f. Crébillon, der Sohn. Claude-Prosper Jolyot de Crébillon (1707—1777), weit bekannt als Verfasser schlüpfriger Romane. Zur Zeit unseres Dialogs war der Verfasser des „Sopha" bereits aus der Mode.

21. Herr von Bissy. Claude-Henry de Bissy, comte de Thiard (1721—1810), seit 1750 Mitglied der Akademie.

23. Demoiselle Clairon. Die berühmte Schauspielerin Claire-Joséphine Clairon († 1803), die Diderot aufserordentlich schätzte. Sie verliefs die Bühne 1765. Über ihre Weigerung, in Palissots „Philosophen" eine Rolle zu übernehmen, vgl. S. 65.

11,5. Seine Tochter und Frau. Der Onkel Rameau war seit 1726 verheiratet und hatte auch eine Tochter, Marie-Alexandrine.

23 f. Die Weisheit des Mönchs im Rabelais. Gemeint ist Frère Jean des Entommeurs, Pantagruel Liv. I, ch. XXXIX f.

12,7. Eines königlichen Ministers. Tourneux denkt an den Duc de Choiseul. Über die Berührung unserer Stelle mit einem Briefe Diderots an Falconet vgl. S. 23 f.

16 f. Ins Wasser werfen. Im Original M. 12: jetter au Cagniard. Die Herausgeber deuten und schreiben das Wort verschieden; die Majuskel in Diderots eigener Handschrift spricht für Monvals Erklärung, nach welcher „Le Caignard" eine Kloake am linken Seine-Ufer gewesen wäre. Goethe, der das Wort nicht verstand (s. Weimar. Ausgabe S. 337) hätte also sehr gut geraten.

15,19 ff. Racine. Über eine verwandte Äufserung Diderots in einem Briefe an Sophie Volland vgl. S. 20 f.

21. Briasson. Antoine-Claude Briasson († 1775), Buchhändler, einer der Verleger der Encyklopädie.

21 f. Barbier. Grofshändler in Seide.

27 f. Andromache, Britannicus, Iphigenia, Phädra und Athalia. Die Aufzählung von Racines Meisterwerken erfolgt in geschichtlicher Reihenfolge: 1667; 1669; 1674; 1677; 1691.

18,26 ff. So sanft wie Duclos, so offen wie der Abbé Trublet, so gerade wie der Abbé d'Olivet. Die ganze Stelle ist offenbar ironisch gemeint: Charles Pinot Duclos (1704—1772), seit 1747 Mitglied der Akademie, ein namhafter Schriftsteller, galt für einen Grobian, Nicolas-Charles-Joseph Trublet (1697—1770) für einen geriebenen Gesellen, Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet (1682-1768) für einen Heuchler. Über die beiden letzteren vgl. Goethes Anmerkungen.

19,9. Greuze. Jean-Baptiste Greuze (1725—1805), der bekannte Genremaler, Diderots Liebling.

13. Merope. Diese Tragödie Voltaires wurde 1743 zum erstenmal aufgeführt.

21,4. Mahomet. Erste Aufführung 1742. — Lobrede auf Maupeou. Vgl. S. 25.

7. Die Ouverture der galanten Indien. „Les Indes galantes" ist der Titel eines dreiaktigen heroischen Ballets von Rameau dem Onkel, Text von Fuzelier. Erste Aufführung 1735, wiederholt aufgenommen bis 1771, besonders 1743, 1751, 1761. Über die Aufführungen in letzterem Jahre vgl. S. 16 f.

22,17. Palissot, Poinsinet, die Frérons, Vater und Sohn, La Porte. Über Charles Palissot de Montenoye (1730—1814) vgl. S. 59 ff. und Goethes Anmerkung. Unter Poinsinet ist wohl nicht der Tragödiendichter Louis Poinsinet de Sivry, sondern dessen Vetter Antoine-Henri Poinsinet de Noirville (1734—1769) zu verstehen. Über letzteren vgl. Goethes Anmerkung. Fréron der Vater ist Elie-Cathérine Fréron (1719—1776), vgl. Goethes Anmerkung, über den Sohn Stanislas-Louis-Marie (geb. 1754) vgl. S. 25. Der Abbé Joseph de La Porte (1718—1779) war Herausgeber des „Observateur littéraire", vgl. S. 16.

22. Geschichte der drei Jahrhunderte. Vgl. S. 11 und 25. Sabatiers Werk war den Encyklopädisten feindlich gesinnt.

25,4 f. Sein Kollege. Gemeint sein könnte entweder Fréron oder Louis Poinsinet; beide waren gleich Palissot Mitglieder der Akademie zu Nancy.

26,20 f. Kutscher des Herrn von Soubise. Das Hôtel de Soubise besafs grofse Stallungen, die wohl Obdachlosen zur nächtlichen Unterkunft dienten.

21. Freund Robbé. Pierre-Honoré Robbé de Beauveset (1712—1792), obscöner Dichter, Verfasser einer Poesie „Sur la Vérole". Auch in Palissots „Dunciade" (1764) wird er mit „Ami Robbé" angeredet.

28,16. Herr Viellard. Über ihn und seine Beziehungen zur kleinen Hus vgl. S. 15 und 19.

18. Kleine elende Komödiantin. Adélaïde-Louise-Pauline Hus, geb. zu Rennes 1734, Mitglied der Comédie française seit 1753. Sie verliefs die Bühne 1780, starb aber erst 1805, in dürftigen Verhältnissen. Vgl. S. 39 f, 63, 65.

21. Sohn des Herrn Rameau, Apothekers von Dijon. Über diesen Irrtum Diderots vgl. S. 49.

27. Carmontelle. Louis Carrogis de Carmontelle (1717—1806), Verfasser von „Proverbes dramatiques" (vgl. Goethes Anmerkung), auch als fertiger Zeichner bekannt. Das Kupferstichkabinett der Bibliothèque nationale besitzt ein Bildnis Rameaus von ihm in zwei Plattenzuständen.

29,1. Stücke fürs Klavier. Vgl. S. 39 ff.

22. Bergier. Wahrscheinlich Nicolas S. Bergier (1718—1790), Theolog und Verfasser zahlreicher Schriften gegen die philosophisch-encyklopädistische Richtung. Sein „Examen du Matérialisme", eine Gegenschrift gegen Holbachs „Système de la Nature", erschien 1771. Isambert meint, da Bergier sich zur Zeit des Dialogs bei den Philosophen noch nicht misliebig gemacht habe, müsse hier ursprünglich ein anderer Name gestanden haben.

22 f. Madame de La M—. Der französische Text hat den vollen Namen de La Marck. Marie-Antoinette-Françoise de Noailles, geb. 1719, 1744 mit dem Comte de La Marck verheiratet, war Palissots Beschützerin; ihr waren seine „Tuteurs" (1754) und seine „Petites lettres sur de grands philosophes" (1756) gewidmet; auch für die „Philosophen" war sie eingetreten. Vgl. S. 62.

31,16 f. Wegen des Liedchens: „Komm in meine Zelle." Über dieses Lied („La Sollicitation") vgl. S. 18.

32,17. Baracan. Bouracan, grober Woll- oder Leinwandstoff.

19 f. Sie haben Aristoteles und Plato am Finger; d. h. Ringe mit ihrem Bild in geschnittenen Steinen.

34,9 ff. Hier findet sich etc. Dafs hier in Wahrheit keinerlei Lücke vorliegt, ist schon S. 126 bemerkt.

27. Samuel Bernard. Starb 1739 und hinterliefs 33 Millionen.

35,10. Rote und blaue Kinder. Bei vornehmen Begräbnissen zogen Waisenkinder mit; die roten gehörten dem Hospice des Enfants rouges (aufgehoben 1772), die blauen dem Hospice de la Trinité an.

36,7. Locatelli. Pietro Locatelli aus Bergamo (1693—1764), Musiker.

15 f. Concert spirituel. Es fand seit 1725 in den Tuilerien statt und ersetzte an hohen Festtagen gewissermafsen das Theater.

16. Ferrari, oder Chiabran. Domenico Ferrari aus Piacenza, Violinist, trat 1754, sein Bruder Luigi, Cellist, 1758 auf. Der Piemontese Chiabran liefs sich 1751 im Concert spirituel hören.

38,7 f. Alberti oder Galuppi. Es fragt sich, ob Giuseppe Matteo Alberti, geb. 1685 zu Bologna, Komponist von Violinsonaten, oder der venetianische Liebhaber und Klavierkomponist Domenico Alberti gemeint ist. Mir scheint der Zusammenhang für den letzteren zu sprechen, auf den auch Goethes Anmerkung geht. Galuppi, genannt Il Buranello (1706—1785), war ein sehr fruchtbarer venetianischer Komponist, der aber nur wenig drucken liefs.

39,17 f. Es war eine Zeit, wo Ihr nicht so gefüttert wart wie jetzt. In jüngeren Jahren, etwa zwischen 1733 und 1743, hatte Diderot die Möglichkeit, ganz seinen Studien und Neigungen zu leben, mit Entbehrungen erkauft.

40,10. Allee der Seufzer. So hiefs eine Platanen-Allee im Garten des Luxembourg-Palais.

18. Ihr gabt Stunden in der Mathematik. Dies war in jener Zeit thatsächlich der Fall.

41,14. Ihre Mutter. Seit dem 6. November 1743 war Diderot mit Anne-Toinette Champion verheiratet.

19. Ich hatte eine Frau. Vgl. S. 14 f. und 41 f.

42,14. Acht Jahre könnt Ihr annehmen. Über Diderots Tochter und ihr Alter vgl. S. 14.

45,9. d'Alembert. Jean le Rond d'Alembert (1717—1783), unehelicher Sohn des Dichters Destouches und der Madame de Tencin, bis 1758 Mitherausgeber der Encyklopädie, für welche er die berühmte Vorrede sowie zahlreiche mathematische Artikel verfafste. Vgl. Goethes Anmerkung.

47,2. Mademoiselle Le Mierre. Marie-Jeanne Le Mierre (1733—1786), Sängerin an der Oper, seit 1762 mit ihrem Kollegen Larrivée verheiratet. Vgl. S. 19.

5 f. Mademoiselle Arnould hat ihren kleinen Grafen fahren lassen. Man sagt, sie unterhandelt mit Bertin. Madeleine-Sophie Arnould, geb. 1740, war seit 1758 Mitglied der Oper. Ihr Geliebter war Louis-Léon-Félicité comte de Lauraguais, duc de Brancas. Über Bertin d'Antilly vgl. S. 39 f., zur Sache S. 16 und 19 f.

7 f. Unterdessen hat sich der kleine Graf mit dem Porzellan des Herrn von Montamy entschädigt. Im Original (T. 52): Le petit comte a cependant trouvé le porcelaine de Mr. de Montamy, also: er hat das Porzellan des Herrn von Montamy erfunden; vgl. S. 20. Nachgetragen sei dazu, dafs das 1765 von Diderot herausgegebene Werk von Montamy sich betitelte: „Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelaine", und dafs Lauraguais 1766 eine „Observation sur le mémoire de M. Guettard, concernant la porcelaine" veröffentlichte. Didier-François d'Arclais de Montamy (1703—1765), ein Freund Diderots, war erster Maître d'hôtel des Herzogs von Orléans.

9. Liebhaber-Konzert. Vgl. S. 20.

11. Préville. Pierre-Louis Dubus (1721—1799), seit 1753 Mitglied der Comédie française, zog sich 1786 von der Bühne zurück.

11. In dem galanten Merkur. „Le Mercure galant ou la comédie sans titre", eine Komödie von Boursault (1683), kam bei Gelegenheit von Prévilles Debut wieder in Aufnahme. Préville spielte darin fünf verschiedene Rollen.

12 f. Die arme Dumesnil weiſs nicht mehr, was sie sagt, noch was sie thut. Marie-Françoise Marchand (1714—1803), berühmte Schauspielerin, debutierte 1737 und trat 1776 zurück. Ihre Gegner beschuldigten sie des Trunks.

24. Es geht das Gerücht, daſs Voltaire tot ist. Vgl. S. 14 und 19.

49,14. Javillier. Von den vier berühmten Tänzern dieses Namens, die zwischen 1702 und 1748 der Opernbühne angehörten, wird der letzte gemeint sein, der in der Rue Croix-des-Petits-Champs wohnte. Vgl. S. 18.

50,2. Baron von Bagge. Holländischer Edelmann, enragierter Musikliebhaber und Dilettant. Vgl. Goethes Anmerkung.

51,6. Fontenelle. Bernard de Bovier de Fontenelle (1657 bis 1757), der bekannte Vorläufer der Aufklärung.

53,11 f. Der Grundbaſs meines Onkels. Dieser war Rameaus hauptsächlichste Entdeckung. Vgl. den Artikel „Basse fondamentale" in Rousseaus „Dictionnaire de musique".

54,1 f. Die Deschamps sonst, wie jetzt die Guimard. Marie-Anne Pagès, genannt Deschamps (ca. 1730—1775), Tänzerin an der Oper, wegen ihres üppig-verschwenderischen Lebens berüchtigt. 1760 muſste sie, von ihren Gläubigern bedrängt, ihr Mobiliar verkaufen, 1762 entwich sie nach Lyon. Marie-Madeleine Morelle, genannt Guimard (1743 bis 1816) war 1759—1762 Prima Ballerina der Comédie française, 1762—1789 der Oper. Vgl. S. 28.

55,23 f. Daſs Montesquieu nur ein schöner Geist sei; d'Alembert verweisen wir in seine Mathematik. Vgl. dazu Goethes Anmerkungen über beide Männer.

61,10 f. Ich möchte lieber das Andenken des Calas wieder hergestellt haben. Vgl. S. 22.

11 ff. Einer meiner Bekannten. Über die Erzählung der gleichen Geschichte in einem Briefe an Sophie Volland vgl. S. 14.

64,27. Ritter de la Morlière. Charles-Jacques-Louis-Auguste Rochette de la Morlière (1701—1785), Schriftsteller, von Haus aus Soldat, verschrieen wegen seiner Immoralität und seiner Gaunerstreiche.

67,27. Père Noël. Vielleicht ein Benediktiner aus Rheims, der sich mit Verfertigung optischer Instrumente beschäftigte. Er wurde 1750 in Compiègne dem Hof vorgestellt.

69,11 f. Madame Bouvillon. Eine Figur aus Scarrons „Roman comique" (1651—1657), die sich durch besondere Leibesfülle auszeichnet.

70,9. Poinsinet. Diderots Originalhandschrift nennt les Poinsinets, also die beiden oben zu $22_{,17}$ genannten.

9. Baculard. Fr. Th. Marie Baculard d'Arnaud (1718 bis 1805), mittelmäfsiger Dichter. Vgl. Goethes Anmerkung.

73,6. Bouret. Etienne-Michel Bouret (1710—1777), Generalpachter und Oberdirektor der Posten. Vgl. S. 28 f. und Goethes Anmerkung.

8 f. Das Buch von der Glückseligkeit, die Fackeln auf dem Weg von Versailles. Vgl. S. 28 f.

73,18. Siegelbewahrer. J. B. Machault d'Arnouville (1701 bis 1794), Bourets Gönner, erhielt dies Amt 1750.

77,3. Turenne. Henri de Latour d'Auvergne, Vicomte de Turenne (1611—1675), der bekannte Feldherr.

3. Vauban. Sébastien le Prêtre de Vauban (1633—1707), Marschall und berühmter Kriegsbaumeister.

3 f. Die Marquise Tencin. Claudine - Alexandrine Guérin de Tencin (1681—1749), d'Alemberts Mutter. Über sie und ihren berühmten Salon vgl. Goethes Anmerkung.

4. Ihren Bruder den Kardinal. Pierre Guérin de Tencin (1680—1758), 1724 Erzbischof von Embrun, 1739 Kardinal, 1740 Erzbischof von Lyon. Vgl. Goethes Anmerkung.

22. Dangeville. Marie-Anne Botot (1714—1796), die berühmteste Soubrette des 18. Jahrhunderts. Sie debutierte 1730, zog sich 1763 von der Bühne zurück und starb 1796.

79,15. Ingenii largitor venter. Persius Prol. 10,11.

81,22. Zarès. Tragödie in fünf Akten und Versen, zum erstenmal aufgeführt am 3. Juni 1751. Nach drei Aufführungen zog Palissot das Stück zurück. In veränderter Fassung und unter dem Titel „Ninus II." ward es später Palissots Werken einverleibt. Vgl. S. 60.

22. Bret. Antoine Bret (1717—1792) aus Dijon, Rameaus Schulkamerad, vgl. S. 35. Der „Faux généreux“, Verskomödie in fünf Akten, wurde am 18. Januar 1758 zum erstenmal aufgeführt und nach fünf Vorstellungen zurückgezogen. Vgl. Goethes Anmerkung.

82,13. Montsauge und Vilmorien. Philippe-Charles Legendre de Vilmorien, Generalstallmeister der Posten, und Denis-Philibert Thiroux de Montsauge, Generalpachter, waren Schwiegersöhne Bourets.

21. Die Philosophen. Über Palissots Komödie vgl. S. 61 und Goethes Anmerkung.

22. Die Scene des Büchertrödlers. Akt III, Scene 5. Vgl. S. 61.

23. Rockentheologie. „La Femme docteur, ou la Théologie janséniste tombée en quenouille“, fünfaktige Komödie des Jesuitenpaters Bougeant, 1731. Darin Akt IV, Scene 7 der Büchertrödler. Vgl. S. 61.

83,14. Abbé Le Blanc. Aus Dijon (1707—1781). Schriftsteller von geringer Bedeutung, eine ziemlich lächerliche Figur. Über seine fruchtlosen Bemühungen, in die Akademie zu gelangen, vgl. Rameaus Anekdote $139_{,7}$ ff. S. auch Goethes Anmerkung.

14 f. Der Heuchler Batteux. Charles Batteux (1713 bis 1780), der bekannte Ästhetiker, seit 1761 Mitglied der Akademie. Dafs er ein Heuchler gescholten wird, läfst vermuten, dafs Diderot die Sanftmut und Friedfertigkeit seines Charakters nicht für echt hielt. Vgl. Goethes Anmerkung.

21. Piron. Alexis Piron (1689—1773), der berühmte Verfasser der „Métromanie“. Vgl. Goethes Anmerkung.

84,5 f. Märchen — — von konvulsionären Wundern. Robbé war entschiedener Jansenist.

7 f. Über einen Gegenstand, den er gründlich kennt. Vgl. oben zu $26_{,21}$.

15. Pinselgesicht. Die Charakteristik dieser Persönlichkeit würde vorzüglich auf Antoine-Henri Poinsinet passen; vgl. Goethes Anmerkung über diesen.

85,17. Theophrast, La Bruyère. Jean de La Bruyères (1645—1696) Hauptwerk „Les Caractères de Théophraste

traduits du Grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle“ erschien 1687 zum erstenmal. Zur Sache vgl. S. 22 f.

88,25. Corbie und Moette. Sie leiteten die Opéra comique 1757—1762. Corbie starb 1775, Jean-Pierre Moette 1806. Vgl. S. 18.

28. L'Avant-Coureur. Er erschien 1758—1774 in 16 Bänden, anfangs unter dem Titel: „La Feuille nécessaire“. Mitarbeiter waren Meusnier de Querlon, Boudier de Villemert, Jacques Lacombe und La Dixmerie.

28. Les Petites Affiches. „Annonces, affiches et avis divers“, schieden sich in zwei Ausgaben, die „Affiche de Paris“, 1751—1790 vom Abbé Aubert herausgegeben, und die „Affiche de province“, 1752 begründet, zunächst von Meusnier de Querlon, dann vom Abbé de Fontenay herausgegeben.

28 f. L'Année littéraire. Frérons Organ, seit 1754, nach seinem Tode 1776 von dem jüngeren Fréron und andern bis 1790 fortgesetzt, 260 Bände.

89,1. L'Observateur littéraire. Organ des Abbé de La Porte nach dessen Bruch mit Fréron, 1758—1761, 17 Bände. Vgl. S. 16.

1 f. Le Censeur hebdomadaire. Herausgegeben von Abraham Chaumeix und d'Aquin, 1760—1761, 8 Bände. Vgl. S. 16.

10 f. Der kleine geizige Priester. Abbé de La Porte.

90,8. Dorat. Claude-Joseph Dorat (1734—1780), Dichter. Vgl. Goethes Anmerkung.

11 f. Come un maestoso c—o fra duoi c—i. Im französischen Text sind cazzo und coglioni ausgeschrieben.

91,3. Messer Gaster. Die Bezeichnung stammt aus Rabelais (Pantagruel IV, 57).

96,10 f. Ein Fürst mit dem Namen der Große. Vielleicht Ludwig XIV.; die Maitresse wäre dann Madame de Maintenon.

97,26. Le Brun. Entweder Ponce-Denis Ecouchard Le Brun, der sogenannte französische Pindar (1729—1807), Frérons Gegner, oder sein Bruder J. Et. Le Brun de Granville (1738 bis 1765), ebenfalls Parteigänger der Philosophen.

98,6. Abbé Rey. Vielleicht der Almosenier des St. Lazarus-Ordens, der 1785 „Considérations philosophiques sur le Christianisme" erscheinen liefs.

12. Helvétius. Claude-Adrien Helvétius (1715—1771), der bekannte materialistische Philosoph, war von Palissot in den „Philosophen" auf die Bühne gebracht worden. Vgl. S. 62.

19 f. Der zum Zeitvertreib seinen Freund die Religion abschwören läfst. Einen derartigen schlechten Scherz hatte sich Palissot mit dem leichtgläubigen Antoine-Henri Poinsinet erlaubt, der überhaupt gern als Zielscheibe des Witzes benutzt wurde. Er hatte ihm aufgebunden, er solle bei einem grofsen ausländischen Fürsten, der in Wirklichkeit gar keinen Sohn hatte (wohl Friedrich dem Grofsen), Prinzenerzieher werden, müsse aber zuvor dessen Religion annehmen. Poinsinet liefs sich in der That mystificieren und nahm ein tolles Glaubensbekenntnis an, das man ihm unterbreitete. Die Geschichte mufs sich vor 1760 ereignet haben, da des Abbé Morellet „Préface de la comédie des Philosophes" sie schon kennt. Eine Verteidigung Palissots findet sich in den seinem „Homme dangereux" (1770) angehängten „Mémoires sur la vie de l'auteur".

24 f. Der sich selbst auf dem Theater als einen der gefährlichsten Schelmen dargestellt hat. Im „Homme dangereux"; vgl. S. 25.

99,12. Dicke Gräfin. Wahrscheinlich Palissots Beschützerin, die Gräfin La Marck.

19. Bertinus. Monval liest: Bertinhus, wodurch die Anspielung auf Bertins Verhältnis zur Hus noch deutlicher wird.

103,17. Renegat von Avignon. Monval weist darauf hin, dafs Palissot eine Stelle an der Generaleinnahme in Avignon bekleidet hatte und des Diebstahls einer anvertrauten Kasse sowie des Bankerotts beschuldigt worden sei. Ob dies wirklich mit Rameaus Erzählung im Zusammenhang steht, scheint mir fraglich.

110,7. Duni. Egidio Romualdo Duni (1709—1775) aus Matera im Neapolitanischen, kam 1733 zum erstenmal nach Paris, Komponist des „Peintre amoureux", der „Isle des fous",

der „Plaideuse", der „Moissonneurs" etc. Vgl. Goethes Anmerkung.

112,1 f. Je suis un pauvre diable. Mit den Worten „je suis un pauvre misérable" beginnt eine Arie aus Dunis „Isle des fous". Erste Aufführung 29. Dezember 1760. Vgl. S. 16.

5 f. O terre, reçois mon trésor. O terre! voici mon or ... Conserve bien mon trésor. Aus dem gleichen Werke.

14. Mon cœur s'en va. Aus dem „Maréchal ferrant", komischer Oper von Philidor, Text von Quétant und Anseaume. Erste Aufführung 22. August 1761. Vgl. S. 17.

23. Musices seminarium accentus. Über das gleiche Citat im „Salon" von 1767 vgl. S. 24.

113,14. Lulli. Giovanni Battista Lulli (1633—1687) aus Florenz, Begründer der grofsen Oper in Paris. Vgl. Goethes Anmerkung. — Campra. André Campra (1660—1744), aus Aix in der Provence, Opernkomponist. — Destouches. André-Cardinal Destouches (1672—1749), Opernkomponist. Goethes Anmerkung handelt irrtümlich von dem Dichter Philippe Néricault Destouches.

15. Mouret. Jean-Joseph Mouret (1682—1738), Komponist.

114,5. Pergolese. Giovanni Battista Pergolese (1710—1736), der bekannte grofse Musiker. Das „Stabat mater" ist wohl sein berühmtestes Werk.

7 f. Servante maîtresse. La Serva padrona. Mit diesem Werke Pergoleses (1731) eröffneten die sogenannten Bouffons 1752 ihre Thätigkeit in der Oper, vgl. S. 69. Die Comédie italienne nahm es 1754 mit französischem Text auf, im Juni 1761 dagegen für die Sängerin Piccinelli mit italienischem. Vgl. S. 16.

8. Tracollo. Tracollo medico ignorante (1734), gleichfalls von Pergolese, 1753 in der Oper aufgeführt, 1756 als „Le Charlatan", musikalisch überarbeitet von Sodi, in der Comédie italienne.

9 ff. Tancrède. Oper von Campra, Text von Danchet, 1702. — Issé. Heroisches Ballet von Destouches, Text von La Motte, 1697. — Europe galante. Opéra-ballet von Campra, Text von La Motte, 1697. — Les Indes. Les Indes galantes, heroisches Ballet von Rameau, Text von Fuzelier

(1735). Vgl. zu 21,$_7$. — Castor. Castor et Pollux, lyrische Tragödie von Rameau, Text von Bernard, 1737. Wieder aufgenommen 1754, 1764, 1765, 1772 und 1773. — Les Talens lyriques ou les Fêtes d'Hébé, Opéra-ballet von Rameau, Text von Mondorge, 1739.

14. Rebel und Francoeur. François Rebel (1701—1775) und François Francoeur (1698—1787) waren 1757—1767 Leiter der Oper.

27f. In vier oder fünf Jahren, vom Peintre amoureux de son modèle an gerechnet. Über diese Zeitbestimmung vgl. S. 17.

115,22f. Va-t'en voir s'ils viennent, Jean. Vgl. S. 235.

116,1f. Ragonde und Platée. Les Amours de Ragonde, lyrische Komödie von Philippe Néricault Destouches, Musik von Mouret. Erste Aufführung 1742, wieder aufgenommen 1744, 1752, 1773. Platée ou Junon jalouse, Ballet bouffe von Rameau. Erste Aufführung 1749.

117,24f. Alle Duhamels der Welt. Henri-Louis Duhamel du Monceau (1709—1782), berühmt als Botaniker, Agronom, Mineralog, ein erstaunlich vielseitiger und fruchtbarer Gelehrter. Isambert glaubt, dafs aufserdem noch der Metallurg J.-P.-Fr. Gouillot-Duhamel (1730—1816) in Betracht komme; Monval verweist nebenher auf den Bruder des Botanikers, Duhamel de Demainvilliers; Düntzer endlich denkt an Jean-Baptiste Duhamel (1624—1706), welcher Sekretär der Akademie der Wissenschaften war und deren Geschichte geschrieben hat.

26. Ile des fous. Komödie von Anseaume, Marcouville und Bertin (dem Liebhaber der Hus), Musik von Duni. Erste Aufführung 29. Dezember 1760. Vgl. S. 16.

118,1. Maréchal ferrant. Komische Oper von Philidor, Text von Quétant und Anseaume. Erste Aufführung 22. August 1761. Vgl. S. 17.

2. Plaideuse. La Plaideuse ou le Procès. Text von Favart, Musik von Duni. Erste Aufführung 19. Mai 1762, vgl. S. 20.

12ff. Je suis un pauvre misérable etc. Die drei ersten Citate stammen aus der „Ile des fous", desgleichen

nach Monvals Nachweis das vierte, „Le voilà, le petit ami“. Die italienischen Verse gehören der „Serva padrona“ an; vgl. S. 16.

119,14. Jomelli. Niccolò Jomelli (1714—1774) aus Aversa, 1748—1765 Hofkapellmeister in Stuttgart, namhafter Opern- und Kirchenkomponist.

121,27. Die Scene j'attendrai. Aus Lullis und Quinaults Oper „Roland“, Akt IV, Scene 2.

122,4 f. Pâles flambeaux etc. Aus Rameaus „Castor und Pollux“, Akt I, Scene 3.

15. Den Sachsen. Johann Adolf Hasse aus Bergedorf (1699—1783), weltberühmter Tenorist und Komponist, von den Italienern Il Sassone genannt. Seit 1724 in Italien, 1761—63 Kapellmeister in Dresden, seit 1770 wieder in Venedig.

16. Terradeglias, Dominique-Michel-Barnabé Terradeglias, eigentlich Terradellas (1711—1751), aus Barcelona, Opernkomponist.

16. Traetta. Tommaso Traetta (1727—1779) aus Bitonto im Neapolitanischen, Opernkomponist.

16 f. Metastasio. Pietro Metastasio, eigentlich Trapassi (1698—1782), aus Assisi, der Meister der ernsten Operndichtung.

19. Quinault. Philippe Quinault (1635—1688), Lullis vorzüglichster Textdichter. Vgl. Goethes Anmerkung über Lulli.

19. La Motte, Fontenelle. Antoine Houdard de La Motte (1672—1731) und B. Le Bouvier de Fontenelle (1657 bis 1757) hatten sich ebenfalls als Operndichter für die älteren Meister verdient gemacht. Vgl. über beide Männer Goethes Anmerkung über den Abbé Trublet.

123,16 ff. Barbare, cruel etc. Ohne Zweifel Improvisation Rameaus, vgl. S. 52.

124,9 f. Der tierische Schrei, der Schrei des leidenschaftlichen Menschen etc. Über eine ähnliche Äufserung Diderots Grétry gegenüber vgl. S. 27.

126,15 f. Le vainqueur de Renaud etc. Arie Armidens aus Lullis und Quinaults Oper (1686).

16 f. Obéissons sans balancer. Arie des Huascar aus Rameaus „Indes galantes", Entrée 2, Scene 3.

127,17. Liebt Ihr Euer Kind? Über Rameaus Knaben vgl. S. 14 f. und 42.

129,20 ff. Ich selbst etc. Über das Vorkommen der gleichen Stelle in Diderots Artikel über die „Leçons de clavecin" von Bemetzrieder vgl. S. 26.

137,26. Leo. Leonardo Leo, bedeutender Komponist, am Konservatorium zu Neapel thätig, Lehrer von Pergolese, Traetta und Hasse.

26. Vinci. Leonardo da Vinci (1690—1732), Opernkomponist zu Neapel.

140,23 f. Habt Ihr den kleinen Murmeltierjungen gehört? Im Original (T. 160): la petite Marmotte; eine Anspielung auf Favarts am 13. November 1758 zum erstenmal gegebene Komödie: La Soirée des boulevards; Madame Favart, die Gattin des Verfassers, zeichnete sich darin besonders aus in der Rolle der Madame Bontour, die sich in eine Marmotte, d. i. ein Murmeltiermädchen, verkleidet. Danach wäre bei Goethe zu bessern: „Habt Ihr die Darstellerin des kleinen Murmeltiermädchens gehört?"

141,4 f. Beim verlornen und wiedergefundenen Arlequin. Der Erfolg der Komödie „Le Fils d'Arlequin perdu et retrouvé" im Juli 1761 (vgl. S. 17) bestimmte Goldoni zur Übersiedelung nach Paris.

20 f. Rameau zu heifsen, das ist unbequem. Ähnliche Gedanken spricht die Raméide aus.

143,1. Rinaldo von Capua. Neapolitanischer Komponist, geboren 1715 zu Capua, lebte lange Jahre in Wien. Seine beiden Intermezzi „La Donna superba" und „La Zingara" erzielten 1752 und 1753 bei den Bouffons in Paris grofsen Erfolg.

2. Tartini. Giuseppe Tartini (1692—1770) aus Pirano in Istrien, thätig in Padua, der grofse Violinist, auch Komponist.

17 ff. Ich war so glücklich u. s. w. Über die Erzählung der gleichen Geschichte in der „Voyage de Hollande" vgl. S. 26 f.

147,22. Nach Art des Réaumur. R. A. F. de Réaumur (1683—1757) war Verfasser des Werkes „Mémoires pour servir à l'histoire des Insectes".

148,16. Noverre. Jean-George Noverre (1727—1810), der Reformator der Tanzkunst, 1753—1756 Ballettmeister der Opéra-Comique. Seine „Lettres sur la danse et les ballets" erschienen 1759.

149,19. Galiani. Abbé Fernando Galiani aus Chieti im Neapolitanischen (1728—1787), von 1760 bis 1769 Legationssekretär in Paris, der vielgenannte vortreffliche und geistvolle Freund Diderots und seiner Genossen, auch als Nationalökonom von Bedeutung.

151,10. Autor der Réfutations. Der Abbé Gabriel Gauchat veröffentlichte in den Jahren 1753—1763 ein Blatt „Analyse et réfutation de divers écrits modernes contre la religion" (19 Bände), das seinem Fortkommen sehr förderlich war.

10 f. Bischof von Orléans. Louis Sextus de Jarente de La Bruyère, vorher Bischof von Digne, war 1758—1788 Bischof von Orléans und lange Jahre hindurch Verwalter der „Feuille des bénéfices".

156,24. Dauvergne. Antoine Dauvergne (1713—1797), Opernkomponist, zwischen 1757 und 1790 viermal Direktor der Oper. Darüber, welches Werk von ihm hier gemeint sei, vgl. S. 17.

27 f. Quisque suos patimur manes. Vergil. Aeneid. L. VI. v. 743. Über die Wiederholung des Citates als eines Ausspruchs von Rameau im „Salon" von 1767 vgl. S. 24 f.

157,1. Vesper des Abbé de Canaye. Etienne de Canaye (1694—1782), Oratorianer, Mitglied der Académie des inscriptions, ein Freund d'Alemberts, war ein sehr eifriger Besucher der Oper, die man daher wohl scherzhaft als „Vesper des Abbé de Canaye" bezeichnete.

Zu Goethes Übersetzung aus Mercier (231 ff.) ist zu bemerken, dafs „Dardanus" und „Kastor und Pollux" ($234_{,16}$) Opern Rameaus des Onkels sind.

Anmerkungen.

I. Die Textgeschichte des Diderotschen Dialogs.

1. Über Abfassungszeit und Überarbeitungen des „Neveu de Rameau" s. das nächste Kapitel. Dafs Diderot in seiner Korrespondenz der Satire nirgends gedenkt, bezeugt die „Table générale" im XX. Bande der Oeuvres, edd. Assézat und Tourneux (Paris 1877), unter Rameau. Beispiele für Geheimhaltung anderer Werke, z. B. der „Religieuse", des „Jacques", des „Rêve de d'Alembert" in jeder Diderot-Biographie, vgl. unser Kap. IV, S. 91 ff. — **2.** Über Morellets „Préface de la Comédie des Philosophes" (1760) und ihre Folgen für den Verfasser s. Rosenkranz, Diderots Leben und Werke (Leipzig 1866), Bd. I, 192 f., Bd. II, 90 f. Ein Originalexemplar des kleinen Pamphlets besitzt die Gothaer Bibliothek, den „Philosophen" Palissots (1760) vorgeheftet. Über Diderots handschriftlichen Nachlafs in St. Petersburg und den Verkauf seiner Bibliothek an Katharina II. s. Rosenkranz, Bd. I, XX, Bd. II, 216 ff., über die Kopie der Madame Vandeul weiter unten S. 4 ff., über Naigeons Memoiren Rosenkranz, Bd. I, X und Oeuvres, ed. Assézat, Bd. V (Paris 1875), S. 361 (Vorbemerkung zum „Rameau"); ebenda S. 362 der Brief von Naigeons Schwester an Madame Vandeul vom November 1816. — **2 f.** Die Herkunft von Goethes Vorlage wird Kap. V besprochen (S. 107 ff.), desgl. der unterbliebene Abdruck des Originals (S. 123); über Aufnahme der Übersetzung s. Kap. VII (S. 214 ff.). — **3.** Deppings Angaben über den „Rameau" S. XLIII ff. des „Supplément", vgl. Goethe, Weimar. Ausg., Bd. XLV, $222,_{3}$ ff., 240_{23} ff. Zurückübersetzt hat Depping G. $4,_{11}$ bis $6,_{16}$ und $73,_{8}$ bis $74,_{22}$. Die Vornamen von Saur und Saint-Geniès gebe ich nach Isamberts Einleitung zu seiner Ausgabe des „Rameau" (1883) S. 72. Den Namen Saint-Geniès habe ich in der Weimarer Ausgabe auf Grund einer eigenhändigen Unterschrift Saint-Géniés schreiben müssen, weil die Prinzipien der Ausgabe dies erforderten. Da ich mich jedoch von der Berechtigung, diesen deutschen Grundsatz aufs Französische zu übertragen, nicht überzeugen kann, schreibe ich in der vorliegenden Arbeit mit den neueren Franzosen Saint-Geniès. Über den Kampf der Rückübersetzer mit Brière handelt am eingehendsten Monval in einer „Notice" (S. XV ff.) vor seiner Ausgabe (1891), leider mit ungerechtfertigter Parteilichkeit gegen Brière und für Saur und Saint-Geniès. Mervilles Anzeige der Rückübersetzung in der „Abeille" erwähnt Monval XIX, die Besprechung des „Miroir" ist abgedruckt vor Assézats Ausgabe (Oeuvres V, 367 f.). — **3 f.** Auf Brières Prospekt hat zuerst Monval XX f. verwiesen; ein Exemplar dieses Prospektes im Besitz des Weimarer Goethe- und Schiller-Archivs (den Handschriften zum „Rameau" beiliegend) bestätigt seine Angaben. — **4.** Ein Brief der Madame Vandeul an Brière, anscheinend der erste, vom 1. Juli 1822 in Motheaus Ausgabe des „Rameau" (1875), vgl. Monval XXI. Über Walferdin s. Monval XXII und XXXI. — **4 ff.** Die Aktenstücke des Zeitungskriegs zwischen Brière und den Rückübersetzern wieder abgedruckt durch Assézat a. a. O. 368 ff., doch fehlt daselbst Brières Erklärung aus der „Sphinx" vom 28. Juni, die ich nur aus Monvals Angaben (XXIV f.) kenne.

18*

— **6.** Brières Brief an Goethe und die Antwort darauf: Goethe, Weimar. Ausg., Bd. XLV, $235_{,15}$ ff. und $225_{,5}$ ff.; die Angaben über Veröffentlichung des Goetheschen Schreibens durch Brière nach Assézat 372. — **6** f. Saurs Gespräch mit dem Grafen Reinhard: Goethe-Jahrbuch, Bd. XI, 43 (Brief Reinhards an den Kanzler von Müller, Paris, 8. November 1825). — **7.** Über Brières Unterredung mit Motheau s. Isambert a. a. O. 73 ff. — **8.** Über Assézats Handschrift und ihre Herkunft s. Isambert a. a. O. 75 und 79 f.; Tourneux' Einleitung zu seiner Ausgabe (1884), S. XI f.; Morley, Diderot and the Encyclopaedists (London 1880), Bd. II, 5. — **8** f. Angaben über den Druck Isamberts und das Petersburger Manuskript: Isambert 81 f. — **9** f. Über Monvals Manuskript s. seine „Introduction", S. V ff.

II. Die Datierung des Diderotschen Dialogs.

11. Die Goethesche Briefstelle: Weimar. Ausg., IV. Abteilung (Briefe), Bd. XVII, $230_{,14}$ ff. — **11** f. Die Bemerkungen über die Entstehungszeit des „Rameau" in den „Anmerkungen", Weimar. Ausg., Bd. XLV, $209_{,7}$ ff.; $212_{,13}$ ff. — **12** f. Die Ansichten der verschiedenen Herausgeber über die Datierung finden sich Isambert 41 ff., Tourneux XXIII ff., Monval X f., Düntzer 17 ff. — **13.** Die Stelle, an der auf Palissots „Philosophen" verwiesen wird, findet sich T. 93, G. $82_{,20}$ ff. — **14.** Die beiden Stellen aus den Briefen an Sophie Volland: Oeuvres, edd. Assézat und Tourneux, Bd. XVIII (1876), 488 f., 523. Angeblicher Tod Voltaires: Isambert 250 f. Das Geburtsdatum von Diderots Tochter: Monval 46, Anm. 1, u. ö. Vgl. Rosenkranz, Bd. I, 22. — **14** f. Thoinans Angabe über den Tod von Rameaus Frau und Kind in Monvals Ausgabe 211. Vgl. Isambert 39 f. — **15.** Die Heiratsurkunde Rameaus bei Thoinan, Monvals Ausgabe 210. Sie stammt aus dem „Dictionnaire critique de biographie" von Jal, der überhaupt zur Biographie Rameaus manches Wertvolle beigesteuert haben mufs; das Werk war mir leider nicht zugänglich. Die schnelle Aufeinanderfolge des Todes der Madame Rameau und ihres Kindes bezeugt Cazottes „Nouvelle Raméide", wieder abgedruckt in Cazottes „Oeuvres badines et morales", Bd. VII, London 1788; S. 99 heifst es daselbst: „un instant ouvre la sépulture A ma femme, à mon fils." Ebenda der Vers: „Et je fis, dans un an, un enfant et un livre." Diderots Brief über das Abenteuer der Mlle Hus: Oeuvres, Bd. XIX, 43 ff. — **16.** Diderot über das Verhältnis der Arnould zu Lauraguais und Bertin: an Sophie Volland, 7. Oktober 1761, Oeuvres, Bd. XIX, 63 f. Vgl. ebenda den Brief vom 25. Oktober, S. 75. Die Erscheinungszeit der Journale nach Tourneux 197 f. und Monval 99, Anm. 3—7; Isambert 259 läfst den „Observateur" erst im Februar 1762 eingehen, was indes kaum einen Unterschied macht. — **16** f. Die Angaben über theatralische Vorgänge nach den Anmerkungen Monvals, die vielfach auf Isambert und Tourneux fufsen, oft aber auch Genaueres bieten als diese; s. Monval 133, Anm. 3; 134, Anm. 2—4; 128, Anm. 5; 135, Anm. 1; 22, Anm. 5; 129, Anm. 5 (an dieser Stelle lies 1761 statt 1791); 158, Anm. 1; 133, Anm. 4; 175, Anm. 2 (vgl. zu dieser Stelle Isambert 271). Meine Angaben über die „Serva Padrona", S. 16, bedürfen insofern der Verbesserung, als das Stück zwar seit 1746 in Paris bekannt war, aber erst seit 1754 in französischer Sprache gegeben wurde; an der Sache ändert dies jedoch nichts. — **17.** Über die ersten Aufführungen des „Peintre amoureux" s. Tourneux 201, Monval 130, Anm. 1. — **18.** Die Angabe über das Lied „La Sollicitation" im „Chansonnier français" bei Monval 34, Anm. 2, noch genauer Tourneux 187. Über die Familie Javillier handelt am eingehendsten Isambert 251, vgl. Tourneux 190, Monval 54, Anm. 1. Über Corbie und Moette s. Isambert 258 f.; Tourneux 197; Monval 98, Anm. 3; 99, Anm. 1. Über die Dangeville und ihren Abgang von der Bühne Monval 86, Anm. 1; 105, Anm. 1. Marivaux' und Rameaus Todesdatum bei allen Erklärern und in jedem Nachschlagewerk. — **19.** Die

Angaben über Mlle Le Mierre nach Tourneux 189; dort findet sich allerdings auch die Angabe, dafs sie vor ihrer Ehe Maitresse des Prinzen Conti gewesen sei. — **20.** Über Lauraguais und Montamy und ihre Bestrebungen auf dem Gebiete der Porzellanmalerei s. Tourneux 189 f.; Monval 51, Anm. 2 und 5. Über die „Concerts des amateurs" und ihren Beginn Tourneux XXV, Monval 51, Anm. 6. Die Angaben über die „Ile des fous" und den „Maréchal ferrant" nach Monval 133, Anm. 3 und 4; über die „Plaideuse" am eingehendsten auf Grund von Favarts Korrespondenz Isambert 265 f. Doch ist Isamberts (266) und Tourneux' (201) Vermutung, der Vers „le voilà le petit ami" (T. 134, G. 118,15 f.) stamme aus der „Plaideuse", unzutreffend; Monval (134, Anm. 4) hat nachgewiesen, dafs er ebensowohl wie die voraufgehenden aus der „Ile des fous" stammt. — **20 f.** Die Briefstelle über Racine: Oeuvres, Bd. XIX, 87. — **22.** Der Fall Calas ist allbekannt; Daten Monval 67, Anm. 2 und in jeder Voltaire-Biographie. — **22 f.** Grimms Anzeige der „Nouvelle Raméide" in Tourneux' Ausgabe der „Correspondance littéraire", Bd. VII (Paris 1879), 123 f. — **24.** Die Stelle aus Diderots Brief an Falconet Oeuvres. Bd. XVIII, 238. Die beiden Stellen aus dem „Salon" Oeuvres, Bd. XI, 136 und 169. Die letztere sehr wichtige Stelle ist mit Ausnahme von Rosenkranz (Bd. II, 108) allen Erklärern des „Rameau" entgangen. — **25.** Palissots „Homme dangereux" sollte zunächst 1770 unter dem Titel „Le Satirique" und ohne Angabe des Verfassers zur Aufführung gelangen, s. Grimms Bericht darüber in der „Correspondance littéraire" vom 15. Juni dieses Jahres, Bd. IX, 50 ff. Ebenda 52 ff. (und Oeuvres, Bd. XX, 10 ff.) ein Brief Diderots über das Stück an Sartine, in dem es von Palissot heifst: „Je ne crois pas que la pièce soit de ce dernier; on n'est pas un infâme assez intrépide pour se jouer soi-même, et pour faire trophée de sa scélératesse." Diderot wurde jedoch bald eines besseren belehrt; das Stück erschien noch im gleichen Jahre in Amsterdam unter dem Titel: „L'homme dangereux, comédie par l'auteur de la comédie des Philosophes." Über Voltaires Eintreten für Maupeou s. Isambert 243; ähnlich Tourneux 185 und Monval 22, Anm. 4. Sabatiers „Trois Siècles": über die Verfasserfrage s. Tourneux 185; nach Monval 24, Anm. 1, hätte neben dem von Tourneux genannten Abbé Martin auch Palissot Anteil an dem Werke. Es soll von den „Trois Siècles" eine Ausgabe mit dem Datum „Amsterdam 1763" existieren, in der jedoch 1763 nur Druckfehler für 1773 ist. da das Werk mehrere Todesfälle aus dem Jahre 1772 verzeichnet. Die Angabe über das Taufdatum des jüngeren Fréron, Stanislas-Louis-Marie, 17. August 1754, nach Monval 23, Anm. 3; danach wird Düntzers Angabe (42), dieser Fréron sei erst 1765 geboren, zu berichtigen sein. — **26.** Die Stelle in Diderots Aufsatz über Bemetzrieders „Leçons" Oeuvres, Bd. XII, 525 f. Die Stelle aus der „Voyage de Hollande" Oeuvres, Bd. XVII, 404; der Jude ist daselbst ein holländischer Privatmann namens Vanderveld, die Courtisane, Sleenhausen, wird als Tochter eines kölnischen Arztes bezeichnet, die Handlung spielt im Haag, auch sonst im einzelnen manche Abweichungen. — **27.** Die Stelle aus Grétrys „Essais" bei Isambert 267. — **28.** Über die Deschamps und die Guimard handelt Isambert 252, Tourneux 191 ff. (besonders eingehend), Monval 59, Anm. 1 und 2. — **28 f.** Über Bouret Isambert 255 f., Tourneux 194 ff. (besonders eingehend), Monval 81, Anm. 2—4; 83, Anm. 2.

III. Die Bedeutung des Diderotschen Dialogs.

30 f. Die hier wiedergegebenen verschiedenen Ansichten über den Dialog sind die von Rosenkranz (Bd. II, 106 ff.), Tourneux (XXVI f.), Ducros (Diderot, l'homme et l'écrivain, Paris 1894, 325 ff.), Morley (Bd. II, 5 ff.) und Reinach (Diderot, Paris 1894, 97 ff.). — **31 f.** Die Stelle aus Merciers „Tableau de Paris" in der Amsterdamer Ausgabe von 1788, Bd. VIII, 181 ff. Goethes Übersetzung Weimar. Ausg., Bd. XLV, 231,1 ff. fufst auf dem von

Saur und Saint-Geniès wiedergegebenen Texte, ist daher nicht ganz genau und läfst vor allem die Nachrichten über Rameaus Tod vermissen. Von der Raméide existieren zwei verschiedene Drucke, beide von 1766, die sich hauptsächlich dadurch unterscheiden, dafs der erste einige Verse zum Preise des Ministers Sartines auf einem Zusatzblatte, der zweite dagegen eben diese Verse im Text bringt. Mir hat eine Abschrift des zweiten Druckes, nach dem einzigen erhaltenen Exemplar, dem der Bibliothèque nationale, vorgelegen; von der ersten Fassung existieren noch drei Abdrucke (s. Isambert 58 ff., dessen Angabe, der Druck auf der Bibliothèque nationale sei der ältere, der Berichtigung bedarf). Von Cazottes „Nouvelle Raméide“ scheint sich kein Originaldruck erhalten zu haben (Isambert 67 f.); ich habe den Neudruck aus Cazottes „Oeuvres badines et morales“, Bd. VII (London 1788), S. 75 ff., benutzt. Über Urkunden, Briefe etc. s. weiter unten an den betr. Stellen. — **32.** Die Angaben über Jean oder Maurice Rameau nach Isambert 12 und Thoinan 184, die sich in familiengeschichtlichen Dingen hauptsächlich auf Marets „Eloge historique de M. Rameau“ (Dijon 1766) zu stützen scheinen. Zur Frage nach dem Vornamen vgl. Frérons „Année littéraire“ 1764, Bd. VIII, S. 292 f.; die Angaben der Anmerkung daselbst rühren ohne Frage von unserem Jean-François Rameau her, vgl. Raméide, Ges. III. Drei Töchter ergeben sich aus Vergleichung von Isambert 13 mit Thoinan 184. Claudes Geburtsdatum nach Thoinans Angabe (192), dafs er 1761 etwa zweiundsiebzigjährig gestorben sei. — **33.** Von dem Wettbewerb der Brüder um die Hand von Jean-François' Mutter berichtet die Raméide, Ges. III. Das Datum von Claudes Eheschliefsung giebt Thoinan 188, wohl nach Jal. Jean-François' Taufzeugnis abgedruckt bei Thoinan 193, nach Jal. Von der Schwester unseres Helden spricht der erste Ges. der Raméide. Der Protektion des Prinzen Condé für Claude gedenkt auch die Raméide, Ges. III. Das Todesdatum der Mutter ergiebt sich daraus, dafs Jean-François in der Raméide (Ges. III) berichtet, er habe die Mutter mit 20 Jahren verloren. Zur Charakteristik Claude Rameaus vgl. das Citat aus Maret, das Isambert 14 mitteilt. — **33** ff. Die beiden „Mémoires“ Claude Rameaus in seinem Rechtshandel mit dem Magistrat von Dijon finden sich in den „Causes amusantes et connues“, Bd. II (Berlin 1770), 50 ff.; das Wichtigste daraus wieder abgedruckt bei Isambert 18 ff. Das Datum 1754 ergiebt sich daraus, dafs eine Anmerkung zu dem ersten Mémoire (Causes amusantes, Bd. II, 51) besagt, Claude beziehe die seit 1727 vom Magistrat für ihn ausgeworfene Rente nunmehr 27 Jahre; Isambert 17 irrt also, wenn er 1751 angiebt. Den günstigen Ausgang des Rechtshandels bezeugt eine kurze Bemerkung am Schlufs des zweiten Mémoires, Causes amusantes, Bd. II, 72. — **35.** Die Geschichte vom Bafsgeigen-Futteral bei Cazotte a. a. O. 90. Über die jugendlichen Kunstübungen Jean-François Rameaus Cazotte 87. Über die Jugendkompositionen die Raméide, Ges. I. Über die entstellende Pockenerkrankung Cazotte 91. Schulbesuch: Cazotte 92. Dafs Rameau Cazottes Schulgenofs war, berichtet dieser selbst 1788 in der Einleitung zum Neudruck der „Nouvelle Raméide“, 78 f. Bret und Bonhomme nennt als Mitschüler Isambert 25, wohl auf Grund von Raméide, Ges. IV, wo beide Landsleute und Altersgenossen Rameaus mit Auszeichnung genannt werden. — **35** f. Die Angaben über Rameaus Soldatenleben Raméide, Ges. IV, Cazotte 92 f. — **36** f. Von dem Duell spricht die Raméide, Ges. V, ebenda wird das Jahr im Seminar und die erhaltene Tonsur erwähnt. Cazotte über die Seminarzeit und ihre Folgen 93 f., über Rameaus Eintritt in Paris und seine ersten Berührungen mit dem Onkel 95 ff. — **37.** Den Brief eines Ungenannten an den Onkel erwähnt Monval 128, Anm. 2. Über die Willesche Zeichnung Isambert 26 ff. — **37** f. Über Rameaus Vergehen vom 5. November 1748 und seine Strafe s. Tourneux XVI, Thoinan 197 f. Das dort citierte Aktenstück bezeichnet Rameau als einen Mann „d'un caractère peu sociable et difficile à dompter“. — **38.** Rameaus Reisen sind bisher wesentlich früher angesetzt worden, gewifs mit Unrecht, wie sich aus

den Daten ergiebt, die es mit dem Marschall von Sachsen zu thun haben. Cazottes Aufenthalt in Martinique nach „Biographie universelle“ (Paris und Leipzig o. J.), Bd. VII, 287 ff., Moritz von Sachsens Aufenthalt in Chambord und Todesdatum nach „Nouvelle Biographie universelle“ (Paris 1854) Bd. IX, 823 f. (bestätigt durch Vitzthum von Eckstädt, Maurice Comte de Saxe [Leipzig 1867] 517, 523); der Vers der Raméide aus Ges. IV. — **39.** Die Reisen nach Raméide, Ges. I; den Aufenthalt in Ortenstein bei den Travers erwähnt Ges. IV. Der Terminus ad quem für die Rückkehr nach Paris ergiebt sich aus der Veröffentlichung von Rameaus Klavierstücken. Die Namen der Schülerinnen nach Raméide, Ges. IV. Dafs Bertin die Druckkosten für Rameaus Klavierstücke trug, berichtet die Raméide, Ges. IV. — **39 f.** Die wertvollen Angaben über Bertin und seinen Anteil an Theaterskandalen verdanke ich Isambert, 30 ff.; die Quellen, aus denen sie geschöpft sind, s. daselbst. — **40.** Die Angaben der Raméide über die Klavierkompositionen Ges. I. — **40 f.** Frérons Besprechung in der „Année littéraire“, 1757, Bd. VII, 40 ff., 27. Oktober, vollständig wiederholt Isambert 34 ff., Thoinan 201 ff. — **41.** Die „Voltaire“ und die „Toujours Nouvelle“ nennt die Raméide, Ges. I. — **41 f.** Rameaus Heiratsurkunde giebt Thoinan 210 nach Jal, dem wohl auch das Datum von des Vaters Einwilligung entlehnt sein wird. Über den Cafetier Viseux s. Tourneux XVII. — **42.** Cazotte über Rameaus Ehe 98 f. Über den Tod von Frau und Kind s. das oben zu S. 15 Bemerkte. Der Verzicht auf die Erbschaft Raméide, Ges. I und Cazottes Vorbericht von 1788, 81. — **42 f.** Die Stelle aus dem „Etat ou Tableau de Paris“ bei Isambert 40. — **43.** Die Angaben über Rameaus Verhältnis zu seinem Onkel nach verschiedenen Stellen im I. und III. Ges. der Raméide. Rameaus Aufenthalt in Pierry 1764 bezeugt der S. 44 genannte Brief Pirons an Cazotte vom 22. Oktober, den zuerst Isambert 54 ff., nach ihm Thoinan 228 f. mitgeteilt hat. — **43 f.** Von den „Sabots“ handelt eine Notiz über Cazotte in der Ausgabe seiner Werke von 1816 und eine Vorbemerkung Sedaines zu dem Textbuch der Oper 1768, beide mitgeteilt bei Thoinan 222 ff. — **44.** Die Stellen aus Fréron und Palissot abgedruckt bei Isambert 57. — **44 f.** Die Angaben über die Druckerlaubnis nach Isambert 58, Grimms Bemerkung über den Titel: Correspondance littéraire, Bd. VII, 124 (15. September 1766). — **45.** Über den rätselhaften Denuis handelt Thoinan 216 f. — **46.** Dafs im ersten Druck Sartines im Text übergangen war, meldet Isambert 60, Thoinan 218. Statt Pergolese schreibt Rameau: Pere Golèse. — **47.** Die Nachricht über die Art und Weise, wie Rameau sein Gedicht vertrieb, nach Cazottes Vorbericht von 1788, 88. Die Stelle der Correspondance littéraire: Bd. VII, 61. Die Stellen aus dem „Mercure de France“ Isambert 66 f. — **47 f.** Über die Nouvelle Raméide s. Cazottes Vorbericht von 1788. — **48.** Mercier über Rameaus Tod a. a. O. 186, Cazottes Nachricht im Vorbericht 82 f. — **49 f.** Für diese Partie kommen folgende Stellen des Dialogs in Betracht: Bekanntschaft Diderots mit Rameau T. 4, G. 6,$_{11}$ f.; T. 8, G. 9,$_{9}$ f. Rameaus Vater T. 30, G. 28,$_{21}$. Reisen T. 168, G. 148,$_{19}$ ff. Rameau als Klavierlehrer und in besseren Häusern T. 5, G. 6,$_{24}$ ff., 7,$_{4}$ ff.; T. 51 ff., G. 46,$_{10}$ ff. Rameau als Komponist T. 30, G. 29,$_{1}$ ff. u. ö. Fühlung mit dem Theater T. 106 ff., G. 93,$_{26}$ ff., ebenda Rameau als Claqueur; Gönnerschaft Bertins im ganzen zweiten Drittel des Dialogs. Bret, Palissot, Fréron T. 23, G. 22,$_{16}$ f.; T. 78, G. 70,$_{7}$ ff.; T. 92, G. 81,$_{22}$ f. u. ö. Verhältnis zum Onkel T. 10. G. 10,$_{23}$ ff.; T. 166, G. 145,$_{27}$ ff. u. ö. Tod der Frau T. 176 ff., G. 154,$_{20}$ ff. Das Kind T. 145 ff., G. 127,$_{17}$ ff. Sein Alter T. 149, G. 130,$_{27}$ ff. Rameaus geistliche Tracht T. 178, G. 156,$_{13}$ f. „Rameau le fou“ T. 26, G. 25,$_{12}$. Kümmerliche Lage T. 27 f., G. 26,$_{14}$ ff. und vielfach sonst. Neid auf Diderots Talent T. 158 f., G. 135,$_{5}$ ff. — **50.** Von Rameaus Appetit ist im Dialog öfters die Rede; Mercier am nächsten stehen die Stellen T. 89, G. 79,$_{15}$ „Ingenii largitor venter“ und T. 168, G. 147,$_{27}$ ff.: „c'est toujours à l'appétit que j'en reviens, à la sensation qui m'est toujours présente“. — Der Renegat von Avignon T. 118 ff., G. 108,$_{17}$ ff., Merciers Er-

zählung a. a. O. 182 ff., Goethes Übersetzung Weimar. Ausg., Bd. XLV, $232_{,9}$ ff. Rameau und die Eltern seiner Klavierschülerin T. 5, G. $6_{,26}$ ff. — **50** f. Cazottes Schilderung 79 ff. — **51** f. Rameaus Äufseres T. 8 f., G. $9_{,25}$ ff. Rameau als Narr Bertins im ganzen zweiten Drittel des Dialogs. Den Anteil der Überlegung an seinen Reden bestreitet er hauptsächlich T. 91, G. $81_{,3}$ ff.; T. 133 f., G. $117_{,19}$ f. Gesang und Spiel im Café T. 134 ff., G. $118_{,6}$ ff. Ruhmsucht T. 21, G. $21_{,7}$ ff.; T. 159, G. $140_{,12}$ ff.; T. 161 ff., G. $142_{,11}$ ff. Wiedergabe fremder Kompositionen verschiedentlich im ersten und besonders im letzten Drittel des Dialogs. Improvisierter Text T. 140, G. $123_{,16}$ ff. — **52** f. Pirons Brief Isambert 54 ff., Thoinan 228 f. — **53.** Wechsel der Stimme T. 120, G. $105_{,16}$ f. Mitleid mit sich selbst besonders T. 25, G. $24_{,7}$ ff.; T. 163, G. $143_{,9}$ ff.; T. 167, G. $147_{,2}$ ff. Verhältnis zum Onkel aufser den oben angeführten Stellen T. 21, G. $21_{,7}$ ff.; T. 30, G. $28_{,23}$ ff.; T. 59, G. $53_{,11}$ f.; T. 157, G. $137_{,27}$ ff.; T. 162, G. $143_{,1}$ ff. u. a. Ruhmsucht s. oben. — **54.** Über das „quisque suos patimur manes“ s. oben S. 24 f. — **54** f. Zu diesem Abschnitt sind hauptsächlich zu vergleichen der zweite Gesang der Raméide und das letzte Drittel des Dialogs. — **55.** Rameau verhehlt seine Meinung über den Onkel und dessen Genossen T. 129, G. $113_{,19}$ ff.; T. 138 f., G. $121_{,26}$ ff.; an letzterer Stelle hätte Goethe hinter „Indessen“ die Anrede „Messieurs“ nicht unbeachtet lassen sollen. Pietät Rameaus gegen die Seinen besonders Raméide, Ges. I. — **56.** Rameau im klaren über seine Verworfenheit T. 25, G. $24_{,7}$ ff.; T. 116, G. $101_{,26}$ f. Seine „zarte Seele“ T. 91, G. $80_{,22}$ ff. Seine „Würde“ T. 30, G. $28_{,17}$ ff.; T. 75, G. $67_{,4}$ ff. Seine Neigung zur Frau T. 176 ff., G. $154_{,20}$ ff. Seine Unfähigkeit zu grofsartiger Bosheit T. 32 ff., G. $30_{,9}$ ff.; T. 116 f., G. $102_{,21}$ ff. u. ö. — **57.** Vernunft erkennt Diderot Rameau zu T. 133, G. $117_{,17}$; vgl. T. 96, G. $85_{,3}$ ff. und andere Stellen. Die Verse der Raméide aus Ges. II. Nichts gelernt zu haben versichert Rameau T. 11, G. $12_{,4}$ ff., die Dinge nur so hin zu reden T. 91, G. $81_{,3}$ ff. — **58.** Garats hübsche Erzählung ist wieder abgedruckt bei Collignon, Diderot (Paris 1895), 83 ff. — **59.** Diderots Neigung zum Moralpredigen hat namentlich Rosenkranz in seiner Biographie mit Nachdruck hervorgehoben. Die erste Aufführung des „Père de famille“ in Paris fand am 18. Februar 1761 statt, Oeuvres, Bd. VII, 171. Reinachs übergeistreiche Annahme, das Porträt sei von selbst zur Satire geworden, ist S. 31 angeführt worden; die Meinung Jals, es handle sich um eine Satire auf Rameau, nimmt wenigstens zur Hälfte wieder auf Düntzer, wenn er 21 von einem „satirischen Charakterbild“ spricht. — **59** ff. Das Gründlichste über Palissot und die „Philosophen“ bietet wohl noch immer Rosenkranz, s. namentlich Bd. I, 188 ff.; Bd. II, 85 ff. Die einschlägigen Werke Palissots („Cercle“, „Petites lettres“, „Philosophes“, die beiden Komödien mit beigegebenen wertvollen Aktenstücken) in „Théâtre et Oeuvres diverses de M. Palissot de Montenoy“, Bd. II, London 1763. — **60.** Die Anspielung auf die „Zarès“ T. 92, G. $81_{,22}$. Das Citat über den „Cercle“ aus Goethes Anmerkungen zum Rameau $188_{,21}$ ff. D'Alemberts „Mémoire“ gegen den „Cercle“, von Rosenkranz nicht erwähnt, in Palissots Théâtre a. a. O. 63 ff.; d'Alemberts Verfasserschaft erhellt aus einem ebenda abgedruckten Briefe Rameaus 87. — **61.** Der Inhalt der „Philosophen“ nach der ersten Ausgabe 1760 (Exemplar in Gotha), mit der das Théâtre, Bd. II übereinstimmt. Über die Änderung von „Dortidius“ in „Marphutius“ und den späteren Fortfall der Kolporteur-Scene Rosenkranz, Bd. II, 86 f. — **61** f. Die Namen der von Palissot mifshandelten Personen nennt ein gleichzeitiger Brief d'Alemberts an Voltaire, Rosenkranz, Bd. I, 197; sie in den Figuren der „Philosophen“ wiederzufinden hält nicht schwer. — **62.** Helvétius als Wohlthäter Palissots: Rosenkranz, Bd. I, 188; Rameau verwendet sich für Palissots Verbleiben in der Nanziger Akademie: Rosenkranz, Bd. II, 85. Die Stelle aus Palissots Brief an Voltaire (28. Mai 1760): Théâtre, Bd. II, 309. Über die Beleidigung der Fürstin Robecq und der Frau von La Marck, die durch zwei höhnische Widmungsepisteln an diese Damen vor einer Übersetzung des

„Padre di famiglia" und des „Vero amico" von Goldoni (1758) erfolgt war, s. Voltaire, Oeuvres, ed. Moland, Bd. XL (1880), 406, Anm. 1; Rosenkranz, Bd. I, 191 f. Voltaires züchtigende Briefe an Palissot in Palissots Théâtre, Bd. II, 311 ff.; 339 ff.; 352 ff.; vollständiger und korrekter in den Oeuvres de Voltaire, ed. Moland, Bd. XL, S. 407 ff.; 433 ff.; 456 ff.; Teilübersetzung: Goethe, Bd. XLV, 193,$_7$ ff. Rameau über Palissot in einem Briefe an den Buchhändler Duchesne, in welchem allerdings auch Diderot ziemlich übel fährt, Rosenkranz, Bd. I. 365 f. Über Morellet s. das oben zu S. 2 Bemerkte. — **62** f. Die Schicksale der Encyklopädie nach Rosenkranz, Bd. I, 168 ff., vgl. Isambert, 42 ff. — **63.** Der „Père de famille" brachte es 1761 nur auf wenige Wiederholungen. s. Rosenkranz, Bd. I, 294, Monval X. — **63** ff. Die Darstellung nach Diderots Dialog, namentlich dessen zweitem Drittel; der Nachweis der einzelnen Stellen ist wohl kaum erforderlich. Über die Banc d'Argenson vgl. S. 259. — **65.** Monvals Bemerkung in seiner Introduction X. Über den künstlichen Erfolg der „Philosophen" Rosenkranz, Bd. I, 188, nach einem Briefe d'Alemberts an Voltaire. Die Weigerung der Clairon, in den „Philosophen" aufzutreten, Rosenkranz, Bd. I, 188; Monval 8, Anm. 1. Dafs Mlle Hus die Rosalie spielte, ist bisher nicht beachtet worden, geht aber aus dem Personenverzeichnis des ersten Druckes hervor. — **66** ff. Die hier verwerteten, über den ganzen Dialog verstreuten Stellen werden dem aufmerksamen Leser kaum entgehen, weshalb ich auf ihren Nachweis verzichte. — **68.** Diderots Ausruf T. 171, G. 150,$_{24}$ ff. — **69.** Die musikalische Partie füllt im Dialog die erste Hälfte des letzten Drittels. Über die „Guerre des Bouffons" und ihre Folgen Morley, Bd. II, 16 ff., Isambert 45 ff. — **70.** Goethe über Diderots Stellung zur Opernmusik Bd. XLV, 185,$_{14}$ ff. Rousseau über französische und italienische Opernmusik Oeuvres, Bd. I (Neuchâtel 1775), 282 ff. Rameaus des Neffen Urteil: Raméide, Ges. II. Die wichtigste musiktheoretische Stelle des Dialogs T. 127, G. 111,$_{10}$ ff. — **71.** Der Violonist als Affe des Sängers T. 131, G. 115,$_{11}$ f. Diderots Rat an die Malschüler im „Essai sur la peinture", Kap. 1, Goethes Übersetzung Bd. XLV, 275,$_{22}$ ff. — **72.** Die Verse der Raméide aus Ges. I. — **73.** Herders Äufserung: Werke, ed. Suphan, Bd. I (Berlin 1877), 182, diejenige Hirzels in dem Werke „Der Dialog", Bd. II (Leipzig 1895), 414 f. Rameaus erster Hinweis auf sein Schicksal bei Bertin T. 26 ff., G. 25,$_{21}$ ff. — **74.** Die Erzählung vom tugendhaften Sohn T. 68 f., G. 61,$_{11}$ ff., die vom Renegaten T. 118 ff., G. 103,$_{17}$ ff. Erziehung von Diderots Tochter T. 46 ff., G. 41,$_{25}$ ff., von Rameaus Sohn T. 145 ff., G. 127,$_{17}$ ff.

IV. Goethe und Diderot bis 1804.

75. Über die französische Komödie in Frankfurt: E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. (Frankfurt 1882), 247 ff.; der Zettel, der die Aufführung der „Philosophen" ankündigt, ebenda 499. — **75** ff. Goethe über das französische Theater: Dichtung und Wahrheit, Buch III, Werke XXVI, 141 ff.; Palissots „Philosophen": ebenda 148,$_{23}$ ff., an gleicher Stelle Diderots „Hausvater". Über den Plan, in „Dichtung und Wahrheit" französische Zustände um 1760 zu würdigen, s. Werke, Bd. XXVI, 352. — **77.** Der Knabe Goethe als Lobredner der „Sara" und des „Kaufmanns": Dichtung und Wahrheit, Buch III, Werke, Bd. XXVI, 166,$_3$ ff.; die Grenadiere auf der Bühne: ebenda 148,$_2$ ff. Französische Briefe und Verse häufig im 1. Bd. der Briefe (Weimar. Ausg. Abteil. IV); Corneilles Lügner: Werke, Bd. XXXVII, 50 ff.; Zaïre: an Cornelie, 13. Oktober 1765, Briefe, Bd. I, 9,$_{23}$ ff.; an dieselbe, 6. Dezember 1765, ebenda 26,$_{11}$. Mahomet: an Cornelie, 23. Dezember 1765, ebenda 32,$_7$ f. Voltaire als Historiker: an Cornelie, 12. Oktober 1766, ebenda 66,$_1$ f. Aufführung des „Hausvaters" bei Koch: v. Loeper, Goethes Werke (Hempel) Bd. XXI, 317. — **77** f. Goethe über Rousseau: an Cornelie, 12. Oktober 1767, Bd. I, 110,$_{18}$ ff. — **78.** Über den „Emile" an Oeser, 14. Februar 1769:

Bd. I, 205,$_{21}$ ff. „Eugenie“ und „Galeerensklave“ (französisch: L'honnête criminel): an Oeser, 24. November 1768, Bd. I, 182,$_{7}$ ff. Dafs beide Stücke sowie der verwandte „Weise in der That“ (Le philosophe sans le savoir) von Sedaine im Sommer 1768 auch in Leipzig im Schwange waren, lehrt das von W. von Biedermann, Goetheforschungen, Bd. III (Leipzig 1899), 79 f. gegebene Repertoire. — **78** ff. Zur Darstellung der Strafsburger Verhältnisse vgl. Dichtung und Wahrheit, Buch XI, Werke, Bd. XXVIII, 50 ff. — **79.** Das Citat über die Encyklopädie ebenda 64,$_{9}$ ff. — **80** f. Herder über Diderot: die drei Stellen in der ersten Sammlung der „Fragmente“ s. Werke, herausg. von Suphan, Bd. I, 182; 194; 210; die Stelle aus dem zweiten Stück des „Torso“ ebenda Bd. II, 315 ff.; die Anzeige der „Eloge“ ebenda Bd. IV, 225 f. — **81.** Herders Lektüre der Encyklopädie und seine Begegnung mit Diderot s. Haym, Herder, Bd. I (Berlin 1877), 347 f., wo auch ein vorzüglicher Vergleich zwischen Diderot und Herder. Die „Promenade“, 1747 verfafst, erschien erst 1830, die „Religieuse“, 1760 verfafst, 1796, der „Rêve“, 1769 verfafst, 1830; die „Salons“ von 1761—1769 wurden 1819 zum erstenmal gedruckt. — **81** f. Über Grimms „Correspondance“ s. weiter unten, ebenso über den Vorwurf, dafs Diderot kein ganzes Werk verfafst habe. — **82.** Die „Pensées“ waren 1754 erschienen, die „Encyklopädie“ erschien 1751—1772. Die „Bijoux“ fallen ins Jahr 1748, der „Fils naturel“ wurde 1757, der „Père de famille“ 1758 gedruckt, Lessings Übersetzung beider Werke lag seit 1760 vor; die „Lettre sur les sourds“ erschien 1751. — **83.** Über Goethes Plan einer Reise nach Paris s. die Briefe an Käthchen Schönkopf und Chr. G. Hermann vom 23. Januar und 6. Februar 1770, Bd. I, 225,$_{7}$; 227,$_{10}$ f. Goethe über Diderots „Moralische Erzählungen“: Dichtung und Wahrheit, Buch XI, Werke, Bd. XXVIII, 64,$_{24}$ ff. Über die Schenkung der Erzählungen an Gefsner Rosenkranz, Bd. II, 302 f. — **83** ff. Die „Deux amis“ und der „Entretien“ jetzt Oeuvres, Bd. V, 261 ff.; 279 ff. — **86.** Goethes Anzeige der „Idyllen“: Werke, Bd. XXXVII, 284 ff. v. Loeper über die Stelle im „Satyros“: Goethes Werke (Hempel), Bd. XX, 307. Goethes Fragment über Rameau den Onkel: Werke, Bd. XXXVII, 340 f. — **87.** „Nach Falconet und über Falconet“ ebenda 315 ff. Über Diderot und Falconet Rosenkranz, Bd. II, 191 ff., vgl. Diderots Briefe an Falconet, Oeuvres, Bd. XVIII, 79 ff. Die „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ über die Encyklopädie: 9. und 20. Oktober 1772, Seufferts Neudruck (Heilbronn 1883) 534,$_{21}$ ff.; 556,$_{1}$ f. Goethe benutzt Bayles Artikel „Spinoza“: Dichtung und Wahrheit, Buch XVI, Werke, Bd. XXIX, 8,$_{12}$ ff. — **87** f. Diderot in Pempelfort: Goethe, Werke, Bd. XXXIII, 194,$_{22}$ ff.; F. Jacobi an Sophie Laroche 30. August, an Wieland 5. Oktober 1773: Auserlesener Briefwechsel, Bd. I (Leipzig 1825), 142; 145. — **88.** Björnsthål: Goethe, Briefe, Bd. VII, 353,$_{1}$ ff.; Rosenkranz, Bd. II, 331 f.; Björnsthål traf im Haag mit Diderot bei der Gräfin Galizyn zusammen. — **88** f. Über die gothaischen Verhältnisse s. meine Monographie über Gotter (Hamburg 1894) 10 ff., 70 f.; über Grimms „Correspondance“ Rosenkranz, Bd. II, 283 ff. — **89.** Goethes erster Besuch in Gotha: s. meinen Gotter 109; Prinz Augusts Epistel: ebenda 110. — **89** f. Die Stelle über Grimm: Goethes Tagebücher (Weimar. Ausg., Abteilung III), Bd. I, 50,$_{13}$ ff. — **90.** An Frau von Stein über Grimm: Briefe, Bd. V, 198,$_{14}$ ff.; 201,$_{14}$ ff. Geschenke der Frau von Buchwald: an Frau von Stein, 8. Dezember 1781 und 9. Mai 1782, a. a. O. 232,$_{20}$ ff.; 323,$_{11}$ ff. Voltaires „Mémoires“ Goethe anvertraut: Goethe an Frau von Stein, 5. Juni 1784, Briefe, Bd. VI, 285,$_{17}$ ff.; es handelte sich um die kurz darauf erschienenen „Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire écrits par lui-même“; vgl. a. a. O. 289,$_{4}$; 301,$_{23}$; 303,$_{9}$; 324,$_{21}$. Abbé Raynal mit Prinz August in Weimar: Goethe an Frau von Stein, 24. April, an Knebel, 7. Mai 1782, Briefe, Bd. V, 316,$_{1}$ f.; 319,$_{6}$ ff. Prinz August über Rousseau: Goethe an Frau von Stein, 27. August 1782, Briefe, Bd. VI, 47,$_{1}$ ff. Liest den Wilhelm Meister: Goethe an Knebel, 8. Dezember 1783, ebenda 224,$_{9}$ ff. Günstige Urteile Goethes über den Prinzen: Briefe, Bd. V, 291,$_{21}$ f.; 323,$_{17}$ f.; Bd. VI, 45,$_{21}$; 60,$_{21}$ ff.; Bd. VII,

81,$_{23}$; 87,$_{27}$; 172,$_{3}$ ff. u. s. w. — **91.** Herder als Übermittler der „Correspondance“ nennt Hans Morsch, Goethe-Jahrbuch, Bd. XIV, 221. Das Citat von 1820 aus Goethes Aufsatz „Urteilsworte französischer Kritiker“: Kunst und Altertum, Bd. II, Heft 2; Werke (Hempel), Bd. XXIX, 741. Goethes Lektüre und die „Correspondance“: Morsch a. a. O. 222 ff. Die Nachrichten über die Werke Diderots, die lieferungsweise der „Correspondance“ beigegeben wurden, verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Heinrich Georges in Gotha, der die Handschriften für mich eingesehen hat. — **91 f.** Goethes Gespräch mit Leisewitz vom 14. August 1780: Biedermann, Goethes Gespräche, Bd. I (Frankfurt 1889), S. 65 (Quelle: Kutschera, Leisewitz, Wien 1876). — **92.** Goethe über Voltaires „Saul“: Dichtung und Wahrheit, Buch XII, Werke, Bd. XXVIII, 108,$_{6}$ ff. Goethe über den Eindruck der „Religieuse“ und des „Jacques“: „Nachträgliches zu Rameaus Neffe“, Werke, Bd. XLV, 226,$_{23}$ ff. — **93.** Die Tagebuchstelle über den „Jacques“: Tagebücher, Bd. I, 115,$_{11}$ ff.; der Brief an Merck: Briefe, Bd. IV, 203,$_{1}$ ff. — **94.** Lektüre des „Jacques“ 1805 bezeugen die Ausleihbücher der weimarischen Bibliothek, s. Kap. VII. Die Stelle in den „Anmerkungen“: Werke, Bd. XLV, 207,$_{4}$ ff. Die Briefe an Bertuch und Frau von Stein: Briefe, Bd. V, 69,$_{3}$ ff.; $_{18}$ ff. — **94.** Über Diderots „Paradoxe“ und den „Wilhelm Meister“: Eggert, Euphorion, Bd. IV, 301 ff. — **95.** Die Angabe, daſs die „Correspondance“ mit dem Jahr 1790 schlieſse, ist nicht ganz genau; Grimms Helfer und Nachfolger Meister suchte sie noch einige Jahre zu halten; s. Tourneux' Ausgabe der „Correspondance“, Bd. XVI. Grimm als Emigrant in Düsseldorf: Goethe, Werke, Bd. XXXIII, 202,$_{7}$ f. Grimm in Gotha: Goethe an Franckenberg, 4. November 1801, Briefe, Bd. XV, 271,$_{23}$ ff. — **96.** Über Schillers Übersetzung „Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache“ s. Minor, Schiller, Bd. II (Berlin 1890), 270 ff. Schiller fordert von Wieland ein Werk Diderots: an Körner, 8. August 1787, Schillers Briefe, ed. Jonas, Bd. I, 374. Schiller über die Diderot-Biographie der Frau Vandeul: an Körner, 12. Februar 1788, Briefe, Bd. II, 15 f.; über die „Moralischen Erzählungen“: an Karoline von Beulwitz, 5. Februar 1789, Briefe, Bd. II, 223. Karoline an Becker über den „Rêve“: Jonas, Schillers Briefe, Bd. II, 475. Über „Jacques“: Schiller an Körner, 28. Februar 1793, Briefe, Bd. III, 289. — **96 f.** Goethe sendet die „Religieuse“ an Schiller: Briefe, Bd. X, 175,$_{15}$; Schiller äuſsert sich darüber: Briefe, Bd. III, 475; die Herausgeber — von der Hellen und Jonas — beziehen die Stellen mit Düntzer auf die „Bijoux“, ohne Frage mit Unrecht. — **97.** Schiller an Goethe wegen Übersetzung der „Religieuse“: Briefe, Bd. IV, 331; Goethes Antwort: Briefe, Bd. X, 348,$_{28}$ ff.; wegen des Clairon-Manuskriptes vgl. Werke (Hempel), Bd. XVI, 9 f.; Schiller will Herder zum Übersetzer gewinnen: Briefe, Bd. IV, 353; Herder verweist ihn an Goethe zurück: Schiller an Goethe, 28. Dezember 1795, Briefe, Bd. IV, 361. Diderots „Essai“ jetzt Oeuvres, Bd. X, 454 ff. — **98.** Goethe an Meyer über den „Essai“: Briefe, Bd. XI, 149,$_{14}$ ff. — **99.** Arbeit an „Hermann und Dorothea“: s. die Briefe aus dieser Zeit, Bd. XI passim, sowie Tagebücher, Bd. II, 47,$_{22}$ ff. Goethe sendet den „Essai“ an Schiller: Briefe, Bd. XI, 288,$_{19}$ f.; Schillers Antwort: Briefe, Bd. V, 131; Schiller an Körner über den „Essai“: ebenda 137. — **99 f.** Goethe an Schiller über den „Essai“: Briefe, Bd. XI, 291, 2 ff. — **100.** Schiller an Cotta wegen „Religieuse“ und „Essai“: Briefe, Bd. V, 189; 199. Schiller an Goethe (7. August) über den „Essai“: Briefe, Bd. V, 287 f.; Goethes Antwort: Briefe, Bd. XII, 230,$_{5}$ ff. — **101.** Die Angaben über Entstehung des „Versuchs“ nach Tagebücher, Bd. II, 217,$_{21}$ ff. — **101 ff.** Die Übersetzung und Kommentierung des „Versuchs“: Werke, Bd. XLV, 245 ff.; der Nachweis der im folgenden benutzten Stellen schien entbehrlich. — **102.** Natur und Idee: Sprüche in Prosa, Nr. 270, Werke (Hempel), Bd. XIX, 153. — **102 f.** Die Stelle aus „Dichtung und Wahrheit“ in Buch XI, Werke, Bd. XXVIII, 65,$_{10}$ ff. Zur Sache vgl. die lichtvollen Erörterungen O. Harnacks, „Goethe in der Epoche seiner Vollendung“ (Leipzig 1887), S. 105 ff., besonders 108 f.

— **106.** Fehler und Eigenheiten der Goetheschen Übersetzung: L. Geiger, Goethe-Jahrbuch, Bd. X, 250 ff. Goethe an Knebel über den „Essai“: Briefe, Bd. XIII, 42,$_{7}$ ff. Die Anzeigen in der „Allg. Zeitung“: Werke (Hempel), Bd. XXIX, 277 f. Die Übersetzung des „Essai“ der Frau von Staël: Horen, Februar 1796, Neudruck von Imelmann Berlin 1896.

V. Die Entstehung der Goetheschen Übersetzung.

107. Über Diderots Bibliothek und handschriftlichen Nachlafs s. das oben zu S. 2 Bemerkte. — **107** f. Klinger und Hartknoch: M. Rieger, „Klinger in seiner Reife“ (Darmstadt 1896), 526, und das „Briefbuch“ zu diesem Werke, 37 und 46. — **108.** Klinger an Wolzogen über Diderot-Manuskripte in Petersburg: Briefbuch 77. Wolzogen und Klinger: Rieger, 521 ff. Goethes Empfehlungsschreiben für Voigt vom 23. April 1801: Briefe, Bd. XV, 217,$_{11}$ ff.; Klingers Antwort Briefbuch 52. — **109.** Die Briefe Klingers an Wolzogen, Briefbuch 56 und 62. Wolzogen an Schiller: Rieger, 526 f. Klinger läfst bei Wolzogen die Manuskripte holen: Briefbuch 72. — **109** f. Göschen an Schiller: Geschäftsbriefe Schillers, ed. K. Goedeke (Leipzig 1875), 319 f. — **110.** Schillers Reise: Geschäftsbriefe, 321 f. Göschens Brief vom 26. Mai ebenda 321. Goethes Empfehlung für Heun: Briefe, Bd. XVI, 380,$_{7}$ ff.; Klinger bestätigt den Empfang dieses Schreibens 26. Juni 1804, Briefbuch 72 f. — **110** f. Schiller an Wolzogen: Briefe, Bd. VII, 158, hier und allerwärts mit der falschen Ergänzung: „Buchhändler [Klinger]“ statt „Buchhändler [Göschen]“. — **111.** Einzug Maria Paulownas: Schillers Kalender, ed. E. Müller (Stuttgart 1893), 177. Göschens Besuch in Weimar: ebenda. Über Göschens Verabredungen mit Schiller s. die weiter unten angeführten zwischen beiden gewechselten Briefe; über Klingers Bedingungen s. Rieger 527 und die von uns citierten Briefe. Göschen an Schiller, 22. November und 3. Dezember: Geschäftsbriefe, 325; 326. — **111** f. Der „Sonini“ erst 1805 bei Wolzogen: Klinger an Wolzogen, 5. September 1805, Briefbuch 83 f. — **112.** Göschen an Schiller, 10. und 27. März: Geschäftsbriefe, 334; 337. Wolzogen nimmt den „Sonini“ wieder mit nach Leipzig: an Klinger, 17. September / 5. Oktober 1805, Briefbuch 83. Klinger an Wolzogen, 13. April 1805: Briefbuch 77 f. — **113.** Klinger an Wolzogen, 6. Mai 1805: Briefbuch 80; 5. September: 82 f.; Wolzogens Antwort: 83 f.; sein Versprechen, das Manuskript zurückzusenden: Rieger, 527. Göschen an Schiller, 22. November 1804: Geschäftsbriefe, 325. Goethes Tagebuch über den Rameau: Tagebücher, Bd. III, 109,$_{14}$ f. — **114.** Der Aufsatz Goethes von 1823, „Rameaus Neffe“, Werke, Bd. XLV, 221 ff.; über die in „Kunst und Altertum“ unterdrückte Stelle 224,$_{26}$ bis 225,$_{2}$ vgl. den Apparat, 339, unter J^{2}. Schiller an Göschen, 10. Dezember 1804: Briefe, Bd. VII, 192 f. Goethes Erkrankung: an Frau von Stein, 19. Dezember 1804, Briefe, Bd. XVII, 228,$_{22}$ ff. — **114** f. Goethe an Schiller, 20. Dezember 1804: ebenda 229,$_{11}$ ff.; 21. Dezember: 229,$_{20}$ ff. Über die weimarischen Ausleihbücher s. Kap. VII. — **115** f. Goethe an Schiller, 23. Dezember 1804: Briefe, Bd. XVII, 231,$_{9}$ ff.; die Unrichtigkeit des dort ergänzten Datums: 24. Dezember, ergiebt sich aus **116.** Schillers Brief an Göschen vom 23. Dezember, Briefe, Bd. VII, 198. Göschen an Schiller, 2. Januar 1805: Geschäftsbriefe, 327. Texiers Vorlesungen: Goethes Tagebücher, Bd. III, 110,$_{7}$ ff.; ebenda die folgenden Notizen über Lektüre und Arbeiten zum Rameau. Das Tagebuch nennt in Wahrheit am 6. Januar Marivaux', am 7. erst Marmontels Memoiren, doch ist das offenbar Lapsus; von Marivaux giebt es gar keine Memoiren. Über die Herkunft der Memoiren vom Herzog und den Nutzen für die Anmerkungen: Schiller an Goethe, 14. Januar 1805, Briefe, Bd. VII, 203, Goethe an Schiller am gleichen Tage: Briefe, Bd. XVII, 236,$_{14}$ ff. — **117.** Goethe an Schiller, 24. Januar: Briefe, Bd. XVII, 246,$_{19}$ ff., Schillers Antwort vom gleichen Tage: Briefe, Bd. VII,

209; ebenda über die Krankheit von Schillers Kindern. Goethes Nierenkolik: H. G. Gräf, Goethe und Schiller in Briefen von Heinrich Vofs d. J. (Leipzig, Reclam), 70 f.; Schillers Erkrankung: Kalender 187. Goethe an Schiller, 22. Februar: Briefe, Bd. XVII, $257,_{18}$ ff. — **117 f.** Schillers Antwort vom gleichen Tage: Briefe, Bd. VII, 212. — **118.** Goethe an Schiller, 24. Februar: Briefe, Bd. XVII, $258,_{11}$ ff. Schiller an Göschen, 25. Februar: Briefe, Bd. VII, 214 f. Goethe an Schiller, 26. Februar: Briefe, Bd. XVII, $262,_{11}$ ff.; 28. Februar: $263,_{1}$ ff. — **119.** Wiedersehen Schillers und Goethes: Gräf a. a. O. 78; Goethes zweiter Kolikanfall: ebenda 79, vgl. Vulpius an Nik. Meyer, 8. März 1805, Goethe-Jahrbuch, Bd. II, 420. — **119 f.** Göschen an Schiller, 10. März: Geschäftsbriefe, 334 f. — **120.** Schiller an Goethe, 25. März: Briefe, Bd. VII, 222; dafs das dort gegebene Datum 27. März unrichtig ist, ergiebt sich aus dem im Kalender 187 unterm 25. erwähnten Briefe an Göschen und dessen Antwort vom 27., Geschäftsbriefe, 336 f. Dritter Kolikanfall: Vulpius an Nik. Meyer, 19. April 1805, Goethe-Jahrbuch, Bd. II, 420. — **120 f.** Goethe an Schiller, 20. April: Briefe, Bd. XVII, $273,_{9}$ ff. — **121.** Desgl. 23. April: $278,_{19}$ ff.; Schillers Antwort vom 24.: Briefe, Bd. VII, 238 (dieser Brief, Nr. 2050, ist dem vorangehenden an Göschen, Nr. 2049, voraufzustellen). — **121 f.** Goethes Billet vom 24. April: Briefe, Bd. XVII, $274,_{16}$ ff. — **122.** Das Blatt „Le Mierre": Werke, Bd. XLV, 337 f. Göschen an Schiller, 25. April: Briefe, Bd. VII, 236 f.; das dort gegebene Datum: 24. April, wird sowohl durch Schillers Kalender 190 wie durch Goethes Tagebuch, Bd. III, $111,_{17}$ f. widerlegt. Goethe an Schiller, 25. April: Briefe, Bd. XVII, $275,_{1}$ ff.; Schillers Antwort: Briefe, Bd. VII, 239 f. — **123.** Goethe an Schiller, 26. oder 27. April: Briefe, Bd. XVII, $278,_{17}$ f. Göschen an Schiller, 28. April: Geschäftsbriefe, 341. Erscheinungszeit der Übersetzung: der „Freimütige" zeigte den „Rameau" schon am 25. Mai 1805 an, s. Kap. VIII. Goethe an Knebel, 20. März: Briefe, Bd. XVII, $266,_{14}$ ff. Schiller an Humboldt, 2. April: Briefe, Bd. VII, 228. Goethe an Marianne von Eybenberg, 26. April: Briefe, Bd. XVII, $277,_{1}$ ff.; an Knebel, 1. Mai: $279,_{20}$ ff.; an F. A. Wolf, 2. Mai: $280,_{23}$ ff. Schiller an Körner, 25. April: Briefe, Bd. VII, 241. — **123 f.** Goethes Aufsatz-Entwurf: Werke, Bd. XLV, 348. — **124.** Goethe an Eichstädt, 21. Mai: Briefe, Bd. XIX, $3,_{7}$ ff. Die Tagebuchnotiz Tagebücher, Bd. III, $112,_{2}$.

VI. Goethes Übersetzung.

125. Goethes Verhältnis zur französischen Sprache: Dichtung und Wahrheit, Buch III (Werke, Bd. XXVI, 141 ff.) über die Frankfurter, Buch XI (Werke, Bd. XXVIII, 50 ff.) über die Strafsburger Zeit. Unsicherheit im schriftlichen Ausdruck: A. Caumont, Goethe et la littérature française (Programm Frankfurt a. M. 1885), 16 f. — **126.** Über den widersinnigen Zusatz der Petersburger Handschrift auf Grund eigener Anschauung Tourneux, X f. — **127.** Tourneux Besitzer der Assézatschen Abschrift: Isambert 80. — **128 ff.** Von den Verlesungen sind folgende bereits von Geiger, Goethe-Jahrbuch, Bd. III, 334 festgestellt worden: trône für tronc; suis für sais; sait für fait; honneur für bonheur; menton für manteau. Erwähnt, aber nicht erklärt bei Geiger (336) „Erfahrung" für miroir, sowie (334) die Stelle: „Vous ferait un honneur singulier." — **132 f.** Auf die Stelle T. 147, G. $129,_{11}$ f. hat ebenfalls schon Geiger (337) hingewiesen. — **136.** Unzutreffende Wiedergabe eines einzelnen Wortes auch in Goethes Übersetzung aus Mercier, Werke, Bd. XLV, $232,_{6}$, wo savetier (Schuhflicker) durch Seifensieder wiedergegeben wird — der alte Fehler Hagedorns, dem die Deutschen „Johann den muntern Seifensieder" verdanken. — **138.** Auf die Übersetzung admiration = Verwunderung verweist Geiger 337; ebenda wird das „entre tant de ressources" etc. erwähnt, aber nicht erklärt. — **139.** Die richtige Übersetzung von „en donner à quelqu'un" giebt schon Düntzer in seiner Ausgabe, Kürschners

Nationallitteratur, Bd. CX, 69. Die in der Anmerkung erwähnten Stellen Düntzer 146, Geiger 338. — **140.** Auf die unrichtige Wiedergabe von „vous avait-on pris pour cela" verweist Geiger 336. — **141** ff. Von den hier aufgezählten Fällen erwähnt Geiger 336 f. folgende: T. 53, G. 47,$_{24}$ ff.; T. 144, G. 126,$_{23}$ ff.; T. 30, G. 28,$_{20}$ ff.; T. 155, G. 136,$_{10}$ ff.; diese letzte Stelle wird freilich nicht zutreffend erklärt. Ebenda die S. 142 in den Anmerkungen erwähnten Stellen. — **145** ff. Die Lücken sind gröſstenteils schon von Geiger 334 f., vollzählig von Düntzer in seinen Anmerkungen festgestellt. — **164.** Schillers Urteil über die Form der Anrede s. S. 117. — **168** f. Auf das hinzugefügte „im" hat Geiger 336 verwiesen, ohne es jedoch richtig zu erklären.

VII. Goethes Anmerkungen.

Da die Anmerkungen dank ihrer alphabetischen Anordnung eine leichte Übersicht gestatten, werden Seiten- und Zeilenzahlen im Folgenden nur ausnahmsweise gegeben. — **184** f. Zur Entstehung der Anmerkungen vgl. Kapitel V, besonders S. 115; 118 f.; 120 ff. — **186.** Über Marmontels Memoiren s. zu S. 116. Die Stelle über den „Jacques" 207,$_{14}$ ff., über Bartas 173,$_{1}$ ff. — **187.** La Bruyères Stelle über Marot, Rabelais, Montaigne in der von Goethe benutzten Ausgabe (Amsterdam 1701) 107, vgl. Goethe 172,$_{14}$ ff. — **187** f. Rousseaus „Extrait d'une Lettre": Oeuvres, Bd. I (Neuchâtel 1775), 304 ff. — **188.** Goethe an Schiller über Marmontel: Briefe, Bd. XVII. 236,$_{16}$ ff. Mir haben Marmontels Memoiren vorgelegen in der Ausgabe von Barrière (Paris 1846); darin die von Goethe benutzten Stellen über Bouret 292; 383 f.; weiteres über Bouret 185; 186 f.; 267; 337 f.; über die Damen Tencin, Geoffrin, du Deffand, de l'Espinasse 144; 155; 164; 199; 223 f.; 230; 239; 306 ff. Marmontel über Diderot als Schriftsteller 315, vgl. Goethe 206,$_{26}$ ff. — **188** f. Nach gütiger Mitteilung von Herrn Geh. Hofrat Ruland in Weimar findet sich in Goethes Privatbibliothek nichts von Palissot. Über eine kleine Differenz zwischen der von mir benutzten Ausgabe (Théâtre et Oeuvres diverses, Bd. II, London 1763) und derjenigen, die Goethe vorgelegen haben muſs, s. S. 190; auffällig ist auch, daſs Goethe die in meiner Ausgabe zwischen dem „Cercle" und den „Philosophen" abgedruckten „Petites lettres sur de grands philosophes" nicht berücksichtigt hat. — **189.** Der „Cercle" Théâtre, Bd. II, 16 ff.; das Vorspiel dazu 12 ff.; die Vorrede 7 ff.; die Aktenstücke 60 ff.; Rousseaus Name in einem Rechtfertigungsschreiben Palissots an den Lieutenant Général de Police von Nancy ebenda 79; Berufung Palissots auf Molière, besonders die „Femmes savantes" im gleichen Briefe, 72 ff., d'Alemberts Beschwerdeschrift 63 ff., der Name des Verfassers zu erschlieſsen aus einem Briefe, den Rousseau zu gunsten Palissots schrieb, 87. Daſs d'Alemberts Beschwerde in Nancy einen ziemlich starken Eindruck machte, sucht Palissot offenbar zu verschleiern; er verweist nach Abdruck seines Rechtfertigungsschreibens 83 auf einen Brief von Stanislaus Leszczynskis Sekretär vom 26. Januar 1756, nach welchem der König von der übeln Meinung, die man ihm von dem „Cercle" beigebracht, gänzlich zurückgekommen wäre, druckt aber verdächtigerweise gerade dieses entscheidende und wichtige Aktenstück im Gegensatz zu den übrigen nicht vollständig ab; noch auffallender ist, daſs selbst noch n a c h diesem Schreiben des Sekretärs der beleidigte Rousseau veranlaſst wurde (doch wohl durch Palissot selbst oder durch seine Freunde!), einen Brief zu gunsten seines Beleidigers zu schreiben, s. 85; 86 ff. — **190.** Über die zwei Fassungen der „Philosophen" Rosenkranz, Bd. II, 86 f. Das Stück selbst Théâtre, Bd. II, 169 ff., des Verfassers Korrespondenz mit Voltaire 303 ff., die von Goethe benutzten Stellen 316 ff. und 322 ff.; vollständigerer Abdruck der Briefe Voltaires in dessen Oeuvres, ed. Moland, Bd. XL, 407 ff., 433 ff. (und 456 ff.). — **191.** Die Stelle über

Chaumeix' Mémoire: Palissot 340; Voltaire, Oeuvres, Bd. XL, 434; Goethe 194₂₂ ff. Auf die Möglichkeit, daſs Goethe Palissots „Mémoires pour servir à l'Histoire de notre Littérature" benutzt habe, hat schon A. Caumont in dem vorhin genannten Frankfurter Programm 1885 hingewiesen, ohne jedoch der Frage weiter nachzugehen. Auch die „Mémoires" besaſs Goethe nicht. — **191** f. d'Alembert: Mémoires, Bd. I, 9. — **192.** Baculard: ebenda 38 f. Bret: 116 f. Dorat: 264 f. Fréron: 347 ff. — **193.** Montesquieu: Mémoires, Bd. II, 193. Piron: ebenda 269. — **193** f. Trublet: ebenda 436; 438; 442. — **194.** Brets „Faux généreux": Goethe 166,₁₇ f. — Sabatiers „Trois Siècles" sind Zeile 18 f. zu streichen, da sie in den Anmerkungen nicht erwähnt werden; über Goethes Kenntnis des Werkes vgl. S. 11. Dorat: Palissots Mémoires a. a. O. — **195.** Marmontel über Diderots Konversationstalent: Marmontels Mémoires 315. — **196.** Goethes Datierungsversuche s. S. 11 f. Goethe an Schiller über die Anmerkungen s. S. 121. — **197.** Die unterdrückte Anmerkung über Le Mierre: Werke, Bd. XLV, 338. — **198.** Rücksicht auf den noch lebenden Palissot s. S. 115. Goethes Absicht, sich unparteiisch über französische Litteratur auszusprechen s. S. 118 f. Diderots Spott wegen der Geschmackswut seiner Landsleute T. 94, G. 83,₂₁ ff. — **198** ff. Die Goethesche Anmerkung „Geschmack" wird hier in teilweise veränderter Folge und mit einigen Modifikationen wiedergegeben, um den nicht überall klaren Gedankengang deutlicher hervortreten zu lassen. — **199.** Über Balthasar Gracian s. K. Borinskis vortreffliche Schrift, Halle 1894. — **201.** Die Angaben über die Aufführungen des „Tancred" und der „Phädra" nach C. A. H. Burkhardt, Das Repertoire des weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung (Hamburg 1891), 54. — **202.** Über Goethe und A. W. Schlegel s. C. Schüddekopf und O. Walzel, Goethe und die Romantik, Bd. I (Weimar 1898), und zwar Julius Cäsar 153; 156; 350; Andacht zum Kreuze 137 ff.; 346 f.; Standhafter Prinz 172; 352; auſserdem über Calderon 139 f.; 142; 155; 163; 238 f.; 347; 370. — **203.** A. W. Schlegel über die Anmerkung „Rameaus Neffe" s. Kap. VIII. Goethes Ausspruch über Voltaire zu Eckermann 21. März 1831; W. von Biedermann, Goethes Gespräche, Bd. VIII, 57. — **206.** Goethe über moderne Anspielungen in den Anmerkungen s. S. 118 f. — **207.** Über Goethe als Schützer des „Ion" und „Alarcos" s. unten zu S. 209; die Angaben über den Umschwung seines Urteils nach einem ungedruckten Briefe W. von Humboldts an Brinckmann, Augsburg, 2. Oktober 1802, dessen Kenntnis ich der Liebenswürdigkeit A. Leitzmanns verdanke; ebenda Goethes Ausspruch über den „Alarcos". — **208.** Daſs Kotzebue und sein „Freimütiger" in den Anmerkungen zum „Rameau" eine Rolle spielen, hat schon A. Kobersteins Geschichte der deutschen Nationallitteratur richtig erkannt (Bd. IV, 5. Aufl. von K. Bartsch, Leipzig 1873, 880, Anm. 137), ohne daſs jedoch diese treffende Bemerkung beachtet worden wäre. Kotzebues Ankunft in Weimar: Ch. Rabany, Kotzebue (Paris 1893), 65. Kotzebues Versuch, in die Cour d'amour einzudringen, und das verunglückte Schillerfest: W. von Biedermann, Goethe-Forschungen, Bd. II (Leipzig 1886), in dem Aufsatze „Goethe und Kotzebue" 274 ff., der Konflikt wegen der „Kleinstädter" ebenda 257 ff. — **209.** Erste Aufführung des „Ion": 2. Januar 1802, Burkhardt, Das Repertoire des weimarischen Hoftheaters 42. Goethes Konflikt mit Böttiger: „Der Freimütige", Berlin, 1803, 4. Januar; Neue allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin, 1802, LXXIV. Bd., 2. Stück, 356 ff. (Anzeige des Alarcos), beides wiederholt bei J. W. Braun, Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen 1802—1812 (Berlin 1885), 12 ff.; 8 ff.; vgl. Goethes „Tag- und Jahreshefte", 1802, Werke, Bd. XXXV, 121. Erste Aufführung des „Alarcos": 29. Mai 1802, Burkhardt a. a. O. Über Goethes Verhalten in der Vorstellung s. den eben genannten Artikel der Allgemeinen Bibliothek, den „Freimütigen" vom 10. Januar 1803 (Braun 16 f.) und Henriettens von Egloffstein aus etwas getrübter Erinnerung geschriebenen Bericht, Goethe-Jahrbuch, Bd. VI, 72 f. — Kotzebues Übersiedelung nach Berlin: Rabany 86. Merkels „Briefe an ein

Frauenzimmer“: Koberstein, Bd. IV, 870 f. Die Artikel des „Freimütigen“ gegen Goethe abgedruckt bei Braun a. a. O. 12 ff.; Böttigers Mitarbeiterschaft ist besonders wahrscheinlich bei den eben erwähnten Aufsätzen über „Ion“ und „Alarcos“. Von den „Expektorationen“ besitzt allein die jenaische Bibliothek 3 Exemplare — sie blieben also nicht ungelesen! Wieder abgedruckt ist das Pamphlet Braun 52 ff. — **209** f. Kotzebues Fehde mit Spazier wegen der Autorschaft der „Expektorationen“: Zeitung für die elegante Welt 1803, Nr. 125; Freimütiger 1803, Nr. 181; Ztg. f. d. el. W. 143; Freimütiger 189; Ztg. f. d. el. W. 148, Freimütiger 204. — **210.** Goethe an Karoline Kotzebue: Briefe, Bd. XVI, $47,_{1}$ ff. Goethes Schmerz über die Auflösung der Cour d'amour spricht aus seinem Brief an Henriette von Egloffstein vom 25. März 1802, Briefe, Bd. XVI, $60,_{4}$ ff., und dem Bericht der „Tag- und Jahreshefte“, Werke Bd. XXXV, 126 f. Böttigers Behauptung, Goethe habe den „Freimütigen“ nicht gelesen, ist unhaltbar (v. Biedermann, Goethe-Forschungen, Bd. II, 282), s. C. A. Vulpius an Nik. Meyer, 12. März 1803 (Goethe-Jahrbuch, Bd. II, 418): „Das Kotzebuesche Wesen hat ihn sehr getroffen.“ Vgl. auch Christianens Brief an den gleichen Adressaten vom 7. Februar 1803, Biedermann a. a. O. 282. Goethes Invektiven: Werke, Bd. V, 1. Abteil., 171 ff. — **211.** Differenzen in Weimar: C. A. Vulpius an Nik. Meyer (Goethe-Jahrbuch, Bd. II, 417) am 26. Februar 1803: „Der verwitwete Hof hat gleichsam offene Fehde gegen Goethe, und dort hängt alles auf des Kotzen Buben Seite. — — Der Schuft hat sogar Partie hier — —. Nur der Herzog steht fest bei Goethe.“ Von vornherein Gönnerin Kotzebues war Frl. von Göchhausen, s. Henriettens von Egloffstein Bericht, Goethe-Jahrbuch, Bd. VI, 71; J. Falk, Goethe aus näherm persönlichen Umgange (Leipzig 1832), 181. Austritt dieser beiden Damen, der Frau Hofmarschall von Egloffstein und des Frl. von Wolfskehl aus der Cour d'amour wegen Goethes Verhalten bei der geplanten Schillerfeier: Goethe-Jahrbuch, Bd. VI, 78 ff. Merkel über Goethe, Collin, Kotzebue: Koberstein, Bd. IV, 871, nach den „Briefen an ein Frauenzimmer“. Goethe über Kotzebue: Falk, Goethe, 175 f.; Biographische Einzelheiten, Werke, Bd. XXXVI, $283,_{12}$ff. Goethes Gedicht: Werke, Bd. V, 1. Abteil., 181. — **212.** Der „Hyperboreische Esel“: Kotzebues „Theater“ (Leipzig und Wien 1841), Bd. X, 165 ff., der „Besuch“: Bd. XIV, 3 ff. — **213.** Litterarische Satire findet sich, abgesehen von den genannten, noch in folgenden Stücken Kotzebues aus jener Zeit: Die silberne Hochzeit (1799, Hexameterdichtung); Üble Laune (1799, Xeniendichtung); Kleopatra (1803, Brüder Schlegel, Goethe, Schiller, Vulpius); Die schlaue Witwe (1803, Athenäum, Musenalmanach von Schlegel und Tieck); Ariadne auf Naxos (1803, Brüder Schlegel, Zschokkes Abällino) u. a. m. Über Becks „Chamäleon“ s. Koberstein, Bd. IV, 867. — **214.** Die Stelle Diderots über Racine T. 15 ff., G. $15,_{14}$ ff.

VIII. Die Aufnahme der Goetheschen Übersetzung.

215. Schillers Brief an Göschen: Briefe, Bd. VII, 192 f.; Göschen an Schiller: Geschäftsbriefe, 341. — **215** f. Goethe über die Aufnahme des „Rameau“ in dem Aufsatze „Rameaus Neffe“, Werke, Bd. XLV, $221,_{12}$ ff.; $228,_{11}$ ff. und in der Anzeige der „Hommes célèbres“ von Saur und Saint-Geniès, ebenda $240,_{15}$ ff. — **216.** Goethe über sein Publikum 1805: a. a. O. $227,_{25}$ ff.; vgl. $239,_{18}$ ff. Wenn im Gegensatz zu Goethes Äufserungen über die ungünstige Aufnahme des „Rameau“, die mit den Thatsachen durchaus im Einklang steht, Zelter am 11. Februar 1823 (Briefwechsel, Bd. III, 297 f.) behauptet: „Die deutsche Übersetzung hat ohne laute Sensation so entschieden gewirkt, dafs ich es sogar gemerkt habe“, so will das wenig besagen. — **217.** Goethe an Eichstädt über Schillers Urteil: Briefe, Bd. XIX, $88,_{4}$ ff. — **217** f. Schiller an Körner über den „Rameau“: Briefe, Bd. VII,

241. — **219** ff. Schiller an Goethe über die Anmerkungen: Briefe, Bd. VII, 238; 239 f. — **222.** Zelter über den „Rameau“: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. I (Berlin 1833), 169; Goethes Antwort: Briefe Bd. XIX, $19_{,13}$ ff. Am 2. Juli (Briefwechsel, Bd. I, 179) kam Zelter noch einmal auf den Helden des Dialogs zu sprechen: „Dieser Mensch hat mich durch seine allgemeine Einsicht in alles Weltwesen bis zum Erstaunen entzückt; ich kann ihn mir denken, wie er leibt und lebt.“ Auch später blieb er seinem Urteil treu: 1815 (an Goethe, 27. November, Briefwechsel, Bd. II, 210) las er das Buch von neuem „mit Bewunderung“, am 23. Mai 1816 berichtet er Goethe (ebenda 275), dafs ein Werk von Caravaggio ihn an Rameaus Neffen erinnert habe. Die Unterredung mit Soret 1823: Gespräche, Bd. IV, 224; vgl. auch Zelter an Goethe, 11. Februar 1823 (Briefwechsel, Bd. III, 297): „Bekannt wird Dir sein, dafs man Dich selbst für den wahren Diderot gehalten hat.“ — **223.** Humboldts Urteil: Goethe-Jahrbuch, Bd. VIII, S. 71; statt „Noten“ steht dort irrtümlich „Nation“. Die Kritik des „Freimütigen“: 1805, Bd. I, Nr. 104. — **224.** Das Schreiben an den Redakteur des „Freimütigen“: 1805, Bd. II, Nr. 147; ebenda Merkels Antwort. — **226.** Die Kritik der Halleschen Litteraturzeitung: 1805, Bd. IV, Nr. 326. — **226** f. Über die Verlegung der Litteraturzeitung nach Halle und die Gründung einer neuen Jenaischen s. Koberstein, Bd. IV, 402, Anm. 125 und die daselbst angegebenen Quellen. — **227.** Worauf sich Düntzers Angabe (S. 11 seiner Ausgabe) von Rehbergs Verfasserschaft stützt, weifs ich nicht; an innerer Wahrscheinlichkeit hat sie jedenfalls keinen Mangel. — **231.** Goethe an Eichstädt über Rehbergs Recension u. s. w.: Briefe, Bd. XIX, $87_{,18}$ ff. Rochlitz an Eichstädt (Ablehnung einer Recension): W. v. Biedermann, Goetheforschungen, Bd. III (Leipzig 1899), 208. Goethe an Eichstädt wegen eines Exemplars des „Rameau“: Briefe, Bd. XIX, $103_{,21}$ ff. — **231** f. Zu Schlegels Urteil über Diderot vgl. die Berliner Vorlesungen, hg. von Minor (Heilbronn 1884), Bd. I—III, und die Wiener Vorlesungen, Sämtliche Werke, hg. von Böcking (Leipzig 1846), Bd. V und VI, an der Hand der Register. Die Stelle über Diderot (Rousseau, Lessing) und die französischen Tragiker: Berliner Vorlesungen, Bd. II, $390_{,23}$ ff. — **232.** Schlegel an Fouqué über den „Rameau“: Sämtliche Werke, Bd. VIII, 153; auch die kurz voraufgehende Stelle, dafs Goethe sich nicht vor der Sünde wider den heiligen Geist hüte (!), geht wohl nicht nur auf den „Winckelmann“, sondern auch auf den „Rameau“. — **233.** Adam Müllers Konversion: Tagebücher von Friedrich von Gentz, Bd. I (Leipzig 1873), 39. Gentz an Müller über den „Rameau“: Briefwechsel zwischen Fr. Gentz und A. H. Müller (Stuttgart 1857), 48 f. Gervinus' Urteil: Geschichte der deutschen Dichtung, 5. Aufl., Bd. V (Leipzig 1874), 782 f. Sainte-Beuve über den „Rameau“: Causeries du Lundi, seconde édition, Bd. III (Paris 1852), 242.

IX. „Nachträgliches zu Rameaus Neffe.“

235. Lektüre von Voltaires Korrespondenz, Karlsbad 1810: Tagebücher, Bd. IV, $141_{,15}$ ff. Lektüre von Mad. du Deffands Briefen 1812: ebenda $258_{,6}$ ff. Lektüre von Mad. Vandeuls Biographie Diderots: Tagebücher, Bd. V, $71_{,18}$. Entstehung des Gedichts „Offne Tafel“: ebenda $78_{,15}$ f.; der Refrain des französischen Originals im „Rameau“ $115_{,22}$ f. — **236.** Das Tagebuch (Bd. IV, $330_{,9}$ f.) nennt „Grimms Litteratur-Korrespondenz“ am 10. Oktober zum erstenmal, die Ausleihbücher der Weimarer Bibliothek (Goethe-Jahrbuch, Bd. XIV, 225, Anm. 2) geben dagegen — wohl nur infolge ungenauer Buchführung — den 12. als Ausleihtermin an. Über Goethes Beschäftigung mit dem Werk s. das Tagebuch weiterhin. An Knebel über die „Correspondance“: Briefwechsel mit Knebel, Bd. II (Leipzig 1851), 60 f. Lektüre der Anmerkungen zum „Rameau“: Tagebücher, Bd. IV, $333_{,28}$ f.; $334_{,18}$ f.;

$337_{,1}$ f.; $343_{,10}$. Arbeit an dem Aufsatz „Urteilsworte französischer Kritiker“: Tagebücher, Bd. VI, $125_{,10}$; der Aufsatz selbst Werke (Hempel), Bd. XXIX, 736 ff.; die Erwiderung auf die französische Kritik erwähnt Tagebücher, Bd. VII, $109_{,6}$; $_{17}$ f., abgedruckt Werke a. a. O., 740 f. Hier könnte vielleicht auch erwähnt werden, dafs Abrah. Noroff Goethe einmal ein Blatt aus einer in Petersburg bewahrten Denkschrift Diderots schenkte, und zwar den Abschnitt „Moyen de rendre la religion utile“; der Zeitpunkt der Schenkung ist jedoch nicht bekannt. Die Thatsache verzeichnet Tourneux, Diderot et Catherine II (Paris 1899), 84; nach Goethe-Jahrbuch, Bd. XX, 296 ist dies Manuskript in Weimar nicht mehr vorhanden. — **237.** Oelsner an Varnhagen über den „Rameau“: Briefwechsel zwischen Varnhagen und Oelsner, Bd. II (Stuttgart 1865), 305. Varnhagens Brief an Goethe: Goethe-Jahrbuch, Bd. XIV, 61 f. Eintreffen und Durchsicht des Saurschen „Rameau“ in Weimar: Tagebücher, Bd. VIII, $142_{,25}$ f.; $143_{,4}$ f. — **237** f. Die drei Varnhagenschen Briefstellen über Goethe und den „Rameau“: Briefwechsel mit Oelsner, Bd. II, 309; 329; 335 f. — **238.** Die Goethesche Anzeige des „Rameau“ in „Kunst und Altertum“ rekonstruiere man aus dem Aufsatze „Nachträgliches zu Rameaus Neffe I“ im XLV. Bande der Werke mit Hilfe des Apparats und der 339 (unter J[1]) gegebenen Winke; über Entstehungszeit der Anzeige ebenda, 341 f. Auf die Bemerkung, dafs Pariser Freunde die Übersetzung zu frei fänden, nimmt Zelter Bezug am 11. Februar 1823 (Briefwechsel, Bd. III, 267): „Eben stöbere ich den Neveu de Rameau durch. — — Bei Vergleichungen des Einzelnen dürfte ich der Meinung der Pariser Freunde beitreten, dafs der Zurückübersetzer sich ohne Schaden mehr ans Deutsche hätte halten können.“ — **239.** Das Citat „Nach Tische“ etc., G. $5_{,17}$ ff., Saur 5; die Stelle über Bissy, G. $8_{,23}$ ff., Saur 11. — **240.** „Uns hatte die Vorsehung“ etc., G. $100_{,3}$ ff., Saur 159 f. „Er sah Palissot“ etc., G. $22_{,16}$ ff., Saur 34. „der kleinen Hus“, G. $29_{,13}$ f., Saur 46. „die gefährlich krank scheint“, G. $66_{,1}$, Saur 103. „um sich kurieren zu lassen“, G. $98_{,15}$, Saur 157. Verwandelte Namen: G. $49_{,14}$, Saur 77 f.; G. $82_{,13}$, Saur 131; G. $88_{,25}$, Saur 141. Verwandelte Citate: G. $118_{,16}$, Saur 189; G. $121_{,27}$, Saur 196. — **240** f. „ich will nicht euern Onkel“ etc., G. $15_{,7}$, Saur 22. — **241.** „Ihr habt an mir“ etc., G. $24_{,2}$, Saur 37. „Hole der Henker“ etc., G. $20_{,1}$ f., Saur 30. „Du warst genährt“ etc., G. $26_{,15}$ ff., Saur 41. „den H—n küssen“, G. $29_{,21}$, Saur 46. „Da fing er an“ etc., G. $34_{,12}$ ff., Saur 54. „Frisch wie eine Weide“, G. $81_{,1}$, Saur 129. „Rockentheologie“, G. $82_{,23}$, Saur 132. „Pinselgesicht“, G. $84_{,15}$, Saur 135. „Gezücht der Blättler“, G. $89_{,2}$, Saur 142. „sie wissen noch nicht“ etc., G. $122_{,11}$ ff., Saur 197. — **242** f. Reinhard über die „Hommes célèbres“: Briefwechsel zwischen Goethe und Reinhard (Stuttg. 1850), S. 226 f.; der beigelegte Auszug aus Oelsners Schreiben an Reinhard scheint verloren. — **243.** Der Brief von Saur und Saint-Geniès an Goethe handschriftlich im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv. Goethes Notiz über Betrachtung der „Hommes célèbres“: Tagebücher, Bd. IX, $38_{,11}$ ff. An Reinhard über das Buch: Briefwechsel, 228 f. Die Notiz über die Besprechung des Buchs mit Riemer: Tagebücher, Bd. IX, $42_{,16}$ ff. — **244.** Über die Recension der Frau von Voigt und Peucers Bericht darüber s. Tagebücher, Bd. IX, 354 f. Die Tagebuchstellen über das „Promemoria“: Bd. IX, $43_{,14}$ f.; $44_{,3}$. Riemers Brief über Peucers Entschlufs handschriftlich im Goethe- und Schiller-Archiv. — **244** f. Die Tagebuchstellen über Goethes Recension der „Hommes célèbres“: Bd. IX, $45_{,3}$ f.; $_{17}$ f.; $_{23}$ ff.; $46_{,5}$ f., $_{22}$ ff.; $47_{,8}$ f. — **245.** Goethe an Reinhard über seine Recension: Briefwechsel, 229 f., Reinhards Antwort: ebenda 231. Druck der Recension im „Modejournal“: 1823, Nr. 45, S. 377 ff.; wiederholt von Geiger, Goethe-Jahrbuch, Bd. III, 313 ff.; jetzt Werke, Bd. XLV, 239 ff. — **245** f. Die Briefe Peucers an Froriep und Böttiger, die über seine Übersetzung von Goethes Recension Auskunft geben, Goethe-Jahrbuch, Bd. III, 311 ff. — **246.** Goethe sendet diese Übersetzung an Reinhard: Briefwechsel, 232. — **249.** Goethes angebliche französische Reise: Hommes célèbres, 7.

Angebliche Bekanntschaft mit d'Arnaud: 282. Entschuldigung Goethes wegen seiner Emanzipation vom Franzosentum: 9 ff. Goethe Korrespondent des „Institut de France" und Ritter der Ehrenlegion: 16. Werther: 6 ff. Faust und Götz: 11 f., vgl. 18. Etwas richtiger über den Götz: 25. Triumph der Empfindsamkeit: 17. Iphigenie: 18. — **249** f. Wilhelm Meister: 18 ff. — **250.** Egmont: 22 f. Tasso: 23 f. Faust: 26 f. Gott und Bajadere: 28 f. Pausias: 29 f. Zauberlehrling: 30. Grofskophta: 24. Künstlers Erdenwallen und Apotheose: 25. Aufserdem zählen Saur und Saint-Geniès noch zu den Dramen: Beaumarchais' „Eugenie", „plutôt imitée que traduite, et corrigée très heureusement." Gemeint sein kann damit nur die „Natürliche Tochter"! Le sonneur des cloches: 25. Hermann und Dorothea. Renard de Reineck, La mission de Jean de Saxe: 27 f. Wilhelm Meister: 31. Cellini: 32. Memoiren: 32. „Goethe est notre Voltaire": 32. — **252.** Über Piron: G. $197,_{15}$ ff., H. c. 91. Die Stelle aus der Note „Marivaux": G. $179,_{10}$f., H. c. 164 f. Bewunderung Voltaires und d'Alemberts: H. c. 45, 88. — **253.** Über Bartas: G. $173,_{1}$ ff., H. c. 102 ff. Litterarische Angriffe in Deutschland: G. $209,_{16}$ ff.; H. c. 64 ff. Der „Rameau" als nützlich und lehrreich gepriesen: H. c. 56. Seine moralische Wirkung: H. c. 59 f. Die eingeschobene Stelle über Geschmack: H. c. 102. Über Palissots „Philosophen" und den Zweck der Charakterkomödie: H. c. 180. Der pseudogoethesche Satz „Les arts sont la nature embellie": H. c. 203; Saur und Saint-Geniès glauben damit Goethe etwas sagen zu lassen, was den Lehren Batteux' widerstreitet! — **254.** Der Abschnitt „Des traductions": H. c. 37 ff. Goethes angebliche Aufforderung, das Original des „Rameau" zu drucken: H. c. 63 f. Gozzi: H. c. 93, G. $198,_{14}$. Païsiello und Mozart: H. c. 140, G. $183,_{24}$ ff. Propyläen: H. c. 144. Noten über Faust, Braut von Korinth, Cellini: H. c. 232 ff.; 253 ff.; 264 ff. Mercier über Rameau (verstümmelt!): H. c. 79 ff. — **255.** Goethe an Zelter über die „Hommes célèbres": Briefwechsel, Bd. IV, 24. — **255** f. Über Brière und Goethe vgl. S. 6 f., überhaupt Kapitel I. — **256.** Goethe an Brière: Werke, Bd. XLV, $225,_{5}$ ff. Über Benutzung von Brières Druck bei Goethes Ausgabe letzter Hand: ebenda 330, unter 4. Goethes Aufsatz über den „Rameau": ebenda 221 ff., über die Entstehungszeit vgl. daselbst 341 f. — **256** f. Die Stelle aus Goethes Entwurf: ebenda 349. — **257.** Goethe an Boisserée über Brières Ausgabe: Sulpiz Boisserée, Bd. II, 365. Über die von Brière aus den „Hommes célèbres" entlehnte Vorrede s. S. 5. Die Übersetzung aus Mercier: Werke, Bd. XLV, $230,_{20}$ ff. Das Tagebuch über diese Übersetzung: Bd. IX, $134,_{22}$. Dasselbe über die Notiz für „Kunst und Altertum": ebenda $141,_{8}$ f. Über Publikation dieser Notiz s. Werke, Bd. XLV, 339, unter J^2, und 342. Über den Druck des Aufsatzes „Nachträgliches zu Rameaus Neffe" in der Ausgabe letzter Hand, Riemers Korrekturen darin und Eckermanns untergeschobene Übersetzung aus Mercier: ebenda 339 ff. — **257** f. Goethes Aufsatz ist von uns verwertet Kapitel I, V, VIII, IX. — **258.** Die Stelle über Diderot aus dem Gespräch mit Müller: Gespräche, Bd. VII, 300; aus dem Briefwechsel mit Zelter: Bd. VI, 161.

X. Anhang: Fortlaufende Erläuterungen zu Goethes Übersetzung.

Der Anhang erhebt auf Selbständigkeit keinen Anspruch. Er fufst im wesentlichen auf den Anmerkungen von Isambert, Tourneux und Monval, die unter einander verglichen und nur selten erweitert worden sind. Ein Nachweis der einzelnen Stellen kann daher wohl unterbleiben.

Nachtrag zu S. **6** und **255.** Das von Brière an Goethe übersandte, mit Randnoten versehene Exemplar des Saur- und Saint-Genièsschen „Neveu de Rameau" befindet sich jetzt im Besitz der Grofsherzoglichen Bibliothek zu

Weimar. Von den zahlreichen Fehlern und Willkürlichkeiten hat Brière verhältnismäfsig nur wenige und längst nicht immer die schlimmsten angemerkt. Einen besonders hübschen Schnitzer sticht er auf S. 78 auf, wo Goethes Worte ($49_{,17}$ f.): „und das hiefs man damals eine Lektion in der Begleitung“ wiedergegeben werden durch: „Et voilà ce qu'on appelait alors, en me reconduisant, une leçon.“ Auf S. 163 findet sich eine vereinzelte Randbemerkung mit Bleistift von Goethes Hand: „genre Art“; an der betreffenden Stelle hatte nämlich Goethes Übersetzung ($102_{,14}$) das Wort „genre“ durch „Art“ wiedergegeben, welch letzteres die Rückübersetzer für identisch mit dem französischen „art“ gehalten hatten. Unten auf der vorletzten Seite (261) folgende Schlufsbemerkung Brières: „Voilà en gros les bévues de celui qui accuse Diderot de ne savoir pas écrire en français, et qui a la vanité de mettre sa traduction fort au dessus de l'ouvrage original. Les préjugés s'enracinent si facilement dans notre pays que sans une attestation de votre part pour constater l'authenticité du texte de Diderot, c'en est fait, elle sera à jamais contestée.“ Dazu noch am Rande der letzten Zeile: „on ne le lira même pas.“


830.5
F73
V.11-15
NON-CIRCULATING